

TAMPEREEN YLIOPISTO

Ilari Kellokoski

DOKUMENTTIELOKUVA TIEDONVÄLITYKSEN JA PROPAGANDAN VÄLISSÄ
Suostuttelun keinot elokuvassa Fahrenheit 9/11

Visuaalisen journalismin maisteriohjelman pro gradu -tutkielma

Maaliskuu 2016

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

KELLOKOSKI, ILARI: Dokumenttielokuva tiedonvälityksen ja propagandan välissä. Suostuttelun keinot elokuvassa *Fahrenheit 9/11*

Pro gradu -tutkielma, 104 sivua, 5 liitesivua

Visuaalisen journalismin maisteriohjelma

Maaliskuu 2016

Suostuttelu on oleellinen osa dokumenttielokuvia, mutta suostuttelukeinojen tutkiminen on jäänyt vähemmälle huomiolle dokumenttielokuvien kohdalla. 2000-luvun alussa suosioon nousseen uuden amerikkalaisen poliittisen dokumenttaarin myötä kantaaottavuus lisääntyi populaareissa dokumenttielokuvissa.

Pro gradu- tutkielmassani tutkin suostuttelukeinoja elokuvassa *Fahrenheit 9/11*. Tarkastelen dokumenttielokuvien historiaa ja ontologiaa juuri suostuttelun näkökulmasta. Pohjaan tutkimuksessani sekä Aristoteleen klassiseen retoriikan teorioihin että Chaim Perelmanin uuteen retoriikkaan. Koska dokumenttielokuva on ilmaisultaan audiovisuaalista, eikä lingvistiseen tekstiin rajoittuvaa, en pitäydy pelkästään retoriikan teorioissa. Tutkimukseni hyödyntää Roland Barthesin semioottisia näkemyksiä kuvan ja sanan suhteesta. Pääasiallisesti tutkimukseni pohjaa kuitenkin Carl Plantingan ajatuksiin ei-fiktiivisen elokuvan retorista ulottuvuudesta. Tarkastelenkin aineistoelokuvaani Plantingan määrittelemien diskursiivisten parametrien kautta, joita ovat valinta, järjestys, painotus ja ääni. Tutkin myös miten Arja Jokisen luettelamat, diskurssianalyysiin pohjaavat, suostuttelevan retoriikan keinot korreloivat elokuvallisuuden kanssa.

Analyysini on yhdistelmä retorista analyysiä ja elokuvan lähiluennalla toteutettavaa formaalista analyysiä. Jaan aineistoelokuvasta löytämäni suostuttelukeinot Aristoteleen retoriikkaa mukaillen kolmeen pääluokkaan: henkilöön kohdistuviin, argumenttiin kohdistuviin ja elokuvaliisiin suostuttelukeinoin. Tutkimukseni osoittaa, että *Fahrenheit 9/11* hyödyntää näistä pääluokista löytyviä keinoja suostuttelussaan. Tutkimuksessani myös ilmenee, kuinka *Fahrenheit 9/11* jatkaa vasemmistolaista elokuvallista vastapropagandan perinnettä, mutta myös jalostaa siitä oman versionsa ja luo uusia elokuvallisia suostuttelun strategioita.

Tutkimukseni pureutuu realismiin ja realistisen mediatekstin konstruktivistiseen luonteeseen. Käsittelen sitä, kuinka dokumenttielokuvassa luodaan illuusioita faktuaalisuudesta ja ikonisuudesta sekä kuinka tätä illuusiota käytetään suostuttelun välineenä. Dokumenttaarisen suostuttelun tarkastelun myötä tutkimukseni käsittelee myös dokumenttielokuvan ja propagandan rajapintaa.

Asiasanat: retoriikka, dokumenttielokuva, suostuttelu, Michael Moore, dialektiikka, propaganda

Sisällys

1. Johdanto	1
2. Aineiston kuvaus	5
2.1. Elokuvan synopsis	5
2.2. Historiallinen konteksti	7
2.3. Kriittinen aikalaieskustelu	8
2.4. Aiempi tutkimus	9
3. Dokumentaarin ontologia	11
3.1. Dokumentaari sosiaalisena sopimuksena	11
3.2. Renovin modaliteetit	12
3.3. Bill Nicholsin dokumentaarimoodit	13
3.4. Moodit ja suostuttelun historia	15
3.4.1. Selittävä dokumentaari suostutteluna	16
3.4.2. Havainnoiva moodi ja suoran tallentamisen illuusio	19
3.4.3. Interaktiivisen dokumentaarin diskurssien hierarkkisuus	20
3.4.4. Refleksiivisen moodin ideologiset juuret	21
3.4.5. Performatiivinen ohjaaja retorisenä samastumiskohteena	22
3.4.6. Poeettisen moodin retoriikan puute	24
4. Teoreettista taustaa	26
4.1. Poliittisen kokoelmaelokuvan perinne	26
4.2. Ikonisuus ja denotaatio suostuttelun perustana	28
4.3 Carl Plantingan diskursiiviset parametrit	31
4.3.1. Ääni	32
4.3.2. Valinta	33
4.3.3. Järjestys	34
4.3.4. Painotus	35
4.4. Arja Jokisen suostuttelevan retoriikan strategiat	36
5. Tutkimusmenetelmä ja teoreettinen viitekehys	38

6. Elokuvaretorinen analyysi Fahrenheit 9/11:n suostuttelukeinoista.....	44
6.1. Henkilöhahmojen eetos Fahrenheitissa.....	44
6.1.1. Michael Moore performatiivisena kertojana	46
6.1.2. Fahrenheit 9/11 ja puhujakategoriat	49
6.1.3. George W. Bush ja antagonistin eetos.....	60
6.2. Argumentin sisältöön kohdistuvat keinot.....	72
6.2.1 Fahrenheit 9/11 Aristoteleen puheen lajina	72
6.2.2. Valinta retorisenä keinona.....	74
6.2.3. Fahrenheit 9/11 ja diskursiivisen järjestyksen retoriikka.....	76
6.3. Elokuvalliset suostuttelun keinot.....	81
6.3.1. Fahrenheitin näkökulma.....	81
6.3.2. Koominen montaasi.....	83
6.3.3. Zapruder -estetiikka Fahrenheitissa.....	87
6.3.4. Narraation retorinen dominanssi	89
6.3.5. Musiikki ironisena kommentaattorina.....	94
7. Loppupäätelmät.....	97
Lähteet.....	100
Liitteet	105
Kuvaliitteet.....	109

1. Johdanto

Kiinnostuin dokumenttielokuvasta vaikuttamisen keinona ollessani tekemässä kahta eri aktivistiryhmistä kertovaa videodokumentaaria opiskelijatyönä Englannissa vuosituhannen alussa. Toinen dokumentaareista kertoi Irakin sotaa vastaan protestoivista aktivisteista, jotka leiriytyivät Yhdysvaltojen armeijan pommikonetukikohdan viereen alkuvuodesta 2003. Meillä oli tekijöinä vahva Irakin sotaa vastustava mielipide ja halusimme osaltamme käyttää kuvaamaamme dokumentaaria sodanvastaisen viestimme välittäjänä.

Samaan aikaan vuosituhannen vaihteessa alkoivat uudenlaiset poliittiset ja kansalaisaktivismiin kannustavat dokumentaarit ilmestyä mediakentälle. Eturivin tekijänä näissä uudellisissa, rohkeissa, poliittisen kuivakkuuden välttävässä ja usein humoristisissa dokumenttielokuviissa oli amerikkalainen ohjaaja Michael Moore. Hänen dokumenttielokuvansa, kuten *Roger and Me* (1989), *Bowling for Columbine* (2002) ja varsinkin *Fahrenheit 9/11* (2004), josta käytän tästä lähtien lyhennettä *Fahrenheit*, tuntuivat osuvan ajan hermoon. Ajassa, jolloin varsinkin nuorten poliittinen vaikuttaminen tuntui siirtyvän pois perinteisestä puoluepolitiikasta kohti ruohonjuuren kansalaisaktivismia, Mooren dokumentaarit täyttivät virallisen poliittisen keskustelun jättämän tyhjiön. Mooren elokuvat, ja varsinkin *Fahrenheit*, uskalsivat ottaa rohkeasti kantaa ja kertoa asioista tavalla, joka resonoi suotuisasti kohdeyleisön ja ajan hengen kanssa.

Dokumenttielokuvat ja -teoriat olivat vaikuttaneet keskittyvän 1900-luvun lopussa postmodernismin jälkimainingeissa tekijöidensä subjektiivisiin kokemuksiin. Michael Mooren dokumentaarien kautta poliittinen kannanotto nousi uudelleen populaarin dokumenttielokuvan keskiöön.

Omista tekijälähtöisistä kokemuksistani ja uuden amerikkalaisen poliittisen dokumentaarin suosiosta johtuen huomasin 2000-luvun alkuvuosina pohtivani dokumentaristin ja aktivistin rooleja. Mietin sitä, missä määrin dokumentaristin roolina on pyrkiä vaikuttamaan, jopa propagandistisin keinoin, itselle tärkeäksi kokemiinsa asioihin. Miten pitkälle suostuttelussa voi mennä, ilman että teoksen dokumentaarinen arvo vaarantuu? Onko dokumentaristin tehtävä lähtökohtaisesti yrittää pysyä enemmän tarkkailijana kuin katalysaattorina tai aktivistina? Mitä eroja dokumentaarilla ja propagandalla on ja onko niitä?

Aloittaessani graduprosessini vuonna 2008 edustivat Mooren työt dokumentaarien valtavirtaa ja hänen elokuvansa olivat kautta historian kaupallisesti menestyneimpiä dokumenttielokuvia. Vuonna 2007 oli ilmestynyt uusi dokumentaari *Sicko*, joka oli ensimmäinen suursuosituksen *Fahrenheitin* jälkeen ilmestynyt elokuva Moorelta. Tutkimusaiheena Moore ja hänen elokuvansa oli siis hyvin ajankohtainen.

Graduni kirjoittaminen jäi kuitenkin kesken ja palasin kirjoitustyöhön vasta vuonna 2015. Seitsemän vuoden jälkeen olin epävarma siitä, vieläkö *Fahrenheit* elokuvana ja Moore tekijänä olisi ajankohtainen graduaihe. *Fahrenheitin* ilmestymisestä oli kulunut jo aikaa, ja Mooren dokumentaarit eivät olleet enää samalla lailla huomion keskipisteessä. Poliittinen ilmapiiri oli kuitenkin muuttunut ja poliittinen retoriikka koventunut EU -kriisin ja maahanmuuttokriittisyyden myötä. Lisäksi kysymykset tiedonvälityksen tasapuolisuudesta ja eri medioiden tiedon oikeellisuudesta olivat nousseet julkiseen keskusteluun. Valtamedian rinnalle oli ilmestynyt ns. vasta-medioita, jotka pyrkivät kertomaan valtamedioiden huomioimatta jättäneen "totuuden".

Tiedonvälityksen, näkökulman tasapuolisuuden, suostuttelun, faktuaalisuuden ja propagandistisuuden teemat ovatkin tässä ajassa jopa ajankohtaisempia kuin aloittaessani graduprosessini. Totuuden diskurssin ja retorisen suostuttelun tutkiminen on mielestäni relevanttia tässä hetkessä, jolloin "oikeasta totuudesta" käydään kamppailua eri medialähteiden välillä jopa julkisestikin. *Fahrenheit* on tutkimuskohteena sinänsä dokumentaarisuuden ja suostuttelun tematiikka peilaava, että vaikka se onkin lähtökohtaisesti dokumenttielokuva, oli sen poliittisena päämääränä suistaa George W. Bush vallan kahvasta vuoden 2004 presidentinvaaleissa. Elokuva on tyyppiesimerkki uudentalaisesta retorisesta "totuuden diskurssin" mediasta, joka avoimesti osallistuu kamppailuun "oikeasta totuudesta" tiedonvälityksellisistä lähtökohdista.

Tämän tutkimuksen tehtävänä on purkaa dokumenttielokuvan piilotettuja suostuttelun mekanismeja ja paljastaa dokumentaarien suostuttelevaa luonnetta. Tässä suostuttelukeinojen tutkimuksessa olen purkanut perinteisen binaarisen jaon propagandan ja dokumentaarin välillä ja hypoteesinani on, että näitä termejä ei voi ontologisesti erottaa toisistaan.

Käsitteenä suostuttelu on läheisessä yhteydessä argumentaation kanssa. Carl Plantinga (1997, 122) erottelee perinteisen muodollisen argumentoinnin suostuttelusta siten, että argumentaatio vetoaa järkeen; siinä johtopäätös syntyy merkittävän todistusaineiston, tosien premissien ja validin päättelyn lopputuloksena. Suostuttelu Plantingan (mt.) mukaan on taas vähemmän muodollinen prosessi, jossa vastaanottaja halutaan saamaan tekemään tai uskomaan se, mitä suostuttelija haluaa hänen uskovan tai tekevän. Siinä missä muodollisen argumentaation päämääränä on järkevä johtopäätös, on suostuttelun päämääränä vastaanottajan hyväksynnän ja suostumuksen saaminen. Tässä mielessä suostuttelu terminä on yhteydessä uuden retoriikan dialektisiin päätelmiin, joiden avulla haetaan hyväksyntää väitteille, jotka ovat tai voivat olla kiistanalaisia (Perelman 1996, 8). Perelman käyttää sanaa argumentti dialektisen päättelyn kohdalla siten, että ”dialektiset päätelmät koostuvat perusteluista eli argumenteista, joilla tähdätään tietyn kiistanalaisen väitteen hyväksymiseen tai hylkäämiseen (Perelman 1996, 11).” Itse olen omaksunut em. teoreetikoita mukailevan näkemyksen ja käytän sanoja argumentaatio ja suostuttelu ristikkäin tässä tutkimuksessani. En siis pitäydy klassisen retoriikan muodollisen argumentaation näkemyksessä. Suostuttelukeinoilla viitataan niihin argumentaation tai esittämisen keinoihin, joilla vastaanottajan hyväksyntä pyritään saamaan aikaiseksi ja joiden avulla vastaanottaja pyritään saamaan sitoutumaan viestin lähettäjän haluamaan asiaan.

Fahrenheitia tutkiessani yritän analysoida etenkin uuden amerikkalaisen poliittisen dokumentaarin suostuttelukeinoja ja sitä kautta peilata nykydokumentaarin luonnetta retorisenä suostuttelun diskurssina. Tätä kautta tutkimukseni osallistuu kysymykseen dokumenttielokuvan määritelmän rajoista. Alun perin tarkoitukseni oli tutkia dokumenttielokuvan ja propagandan määritelmien eroja ja yhtäläisyyksiä, mutta ymmärsin, että minulla oli jo liian valmis ennakkokäsitys aiheeseen liittyen, jotta voisin suhtautua tutkimukseen riittävän objektiivisesti. Tästä syystä päädyin termien määrittelemisen sijaan tutkimaan sitä, minkälaisia suostuttelukeinoja *Fahrenheit* käyttää retoriseen argumentointiinsa. Tutkimuskohteena elokuvalliset suostuttelukeinot tuntuivat hedelmällisemmiltä ja ennakkokäsityksistä vapaammilta.

Fahrenheit ilmestyessään nosti kiivastakin keskustelua siitä, ovatko elokuvan käyttämät keinot ”sallittuja” dokumenttielokuvalla. Kuitenkin *Fahrenheit* on julkisessa diskurssissa määriteltä dokumentaariksi ja se on voittanut mm. Cannesin pääpalkinnon, joten perustellusti sen voi väittää edustavan 2000-luvun alun suosituinta dokumenttielokuvan tyyliä. Tämän

tutkimuksen tehtävä on paljastaa tuon tyyliuunnan kaupallisesti menestyneimmän elokuvan eli *Fahrenheitin* käyttämät retorisen suostuttelun keinot.

Koska tutkimukseni on tutkijatulkinnaan pohjaavaa laadullista tutkimusta, ja aineistonani toimii tietty elokuva, kulkee aineiston empiirinen tulkinta vuoropuhelussa teorian kanssa läpi graduni. Vaikka olenkin jakanut teoreettisen taustan, aineiston ja aineiston analyysin eri lukuihin, kulkee aineiston tulkinta ja teoria jossain määrin yhdessä tässä tutkimuksessa.

Johtuen aineiston ja teorian läpileikkaavasta vuoropuhelusta esittelen aineistoni ja aiemman tutkimuksen aiheesta seuraavassa luvussa. Aineiston tunteminen helpottaa gradun lukemista ja ymmärrystä, sillä viittaa aineistoelokuvaani tämän tästä. Kolmannessa luvussa tarkastelen dokumentaarin ontologiaa, ja määrittelen lähinnä Bill Nicholisin dokumentaarimoodien kautta dokumenttielokuvan suhdetta suostutteluun. Käyn myös läpi dokumenttielokuvan ja suostuttelun suhdetta historiallisesti. Neljännessä luvussa käyn läpi tutkimukseni kannalta keskeistä teoreettista taustaa. Viidennessä luvussa esittelen tutkimuskohteeni elokuvaretorisen analyysin teoreettiset lähtökohdat ja analyysimetodini. Kuudennessa luvussa käyn kiinni varsinaiseen aineiston analyysityöhön ja viimeisessä luvussa esitän tutkimukseni loppupäätelmät.

2. Aineiston kuvaus

Fahrenheit 9/11 on Michael Mooren ohjaama dokumenttielokuva, joka sai ensi-iltansa Yhdysvalloissa 25–27.6. 2004. Elokuva keskittyy kritisoimaan silloista istuvaa Yhdysvaltojen presidenttiä George W. Bushia. *Fahrenheit* on koottu sekä elokuvaa varten kuvattua materiaalia että useita sekundaarisia materiaalilähteitä käyttäen. Näitä sekundaarisia kuvalähteitä ovat mm. uutislähetykset, eri televisio-ohjelmat, yritysten mainosvideot, vanhat fiktioelokuvat, valokuvat ja eri asiakirjat kuvina. Mooren dokumentaareille tyypillisesti ohjaaja on läsnä sekä näkyvästi kuvissa että kertojaäänenä. Elokuvan kesto on 2 tuntia 2 minuuttia.

2.1. Elokuvan synopsis

Elokuva alkaa kymmenen minuuttia kestäväällä prologilla. Prologin alussa *Fahrenheit* vihjaa, että George W. Bushin poliittiset ystävät ja liittolaiset junailivat Bushin presidentiksi vuonna 2000 vilpillisin keinoin. Tämän jälkeen prologi jatkuu kerraten Bushin presidenttikauden alkua, jolloin hän *Fahrenheitin* mukaan pääasiassa lomaili, eikä saanut paljoakaan aikaan.

Alkutekstien jälkeen elokuva siirtyy käsittelemään 11.9.2001 tapahtuneita terrori-iskuja. Elokuva näyttää kuvia kauhistuneista ihmisistä, jotka seuraavat iskuja New Yorkin kaduilla. Presidentti Bush näytetään istumassa floridalaisessa luokahuoneessa iskujen tapahtumahetkellä, ja elokuva väittää, että Bush ei seitsemään minuuttiin reagoinut iskuihin mitenkään. Tämän jälkeen *Fahrenheitissa* keskitytään siihen, kuinka Bush viivytteli terrori-iskujen tutkinnassa ja kuinka Osama Bin Ladenin sukulaiset päästettiin lentämään pois Yhdysvalloista iskujen jälkeisinä päivinä.

Puolen tunnin kohdalla elokuva keskittyy käsittelemään Bushin menneisyyttä epäonnistuneena liikemiehenä ja hänen liiketaloudellista kumppanuuttaan saudi-arabialaisten liikemiesten kanssa, joka elokuvan mukaan ulottuu vuosikymmenten taakse. Elokuva vihjaa Bushin olevan lojaalimpi saudeja kuin amerikkalaisia äänestäjiä kohtaan saudien rahallisten sijoitusten vuoksi.

Tämän jälkeen *Fahrenheit* kertoo kuinka Bush ja hänen lähipiirinsä loivat Yhdysvalloissa tietoisesti terrori-iskujen jälkeen pelon ilmapiiriä, jotta he saisivat ajettua läpi Patriot Act -lain. Lisäksi elokuvassa näytetään kuinka terrorismin vastaista sotaa käytiin absurdilta tuntuvilla tavoilla soluttautumalla Peace Fresno -nimisen kansalaisryhmän toimintaan ja epäillen suotta tavallisia amerikkalaisia terrorismista.

Elokuvan puolivälissä *Fahrenheit* keskittyy Irakin sotaan, ja näemme Bushin sodanjulistuspuheen, jonka väliin leikataan kuvia iloisista irakilaisista siviileistä. Tässä osiossa näemme Bushin virnistelevän valmistautuessaan puheeseensa. Tämän jälkeen näytetään pommituksia ja sodan irakilaisia uhreja sekä heidän omaisiaan. George Bush, Donald Rumsfeld, Colin Powell ja Condoleezza Rice nähdään puhumassa väitetyistä joukkotuhoaseista. Lisäksi näemme useita amerikkalaisten sotilaiden haastatteluja, joissa he kertovat sodan julmuudesta. Amerikkalainen media näytetään puolueellisena leikkaamalla elokuvaan osio, jossa televisiojournalistit ylistävät sotaa. Osion loppuun leikataan osa Bushin puheesta lentotukialuksella hänen ilmoittaessa sodan päättymisestä.

Tätä seuraa lisää sekasortoa ja taisteluita Irakissa. Uutistenlukija Dan Rather kertoo kuinka Irakista saattaa tulla uusi Vietnam. Useat Yhdysvaltojen sotilaat Irakissa ilmaisevat haastatteluissa pettymyksensä sotaan. Lisäksi näemme kuvia tapetuista ja haavoittuneista amerikkalaisista sotilaista.

Viimeisen puolen tunnin aikana *Fahrenheit* kertoo, kuinka Yhdysvaltojen vähäosaiset maksavat sodan hinnan henkilökohtaisella uhrauksella sotimalla valtaeliitin julistamat sodat. Näemme armeijan upseereita värväämässä nuoria miehiä armeijaan Flintissä. Lila Lipscomb kertoo, kuinka hänen poikansa kuoli Irakin sodassa ja kuinka hän on kääntynyt sodan puolustajasta sitä vastustamaan. Moore yrittää saada kongressiedustajia Washingtonissa värväämään omia lapsiaan armeijaan.

Lopun epilogissa Mooren narraatio eli kertojajääni siteeraa George Orwellin romaania *1984* sodan luonteesta hierarkkisessa yhteiskunnassa. Elokuva loppuu Bushin takelteluun hänen yrittäessä muistaa teksasilasta sananlaskua.

2.2. Historiallinen konteksti

Michael Mooren *Fahrenheit* edusti julkaisuaikojensa aikana vuonna 2004 dokumenttielokuvan populaareinta kärkeä. Se voitti kultaisen palmun Cannesin elokuvajuhlilla vuonna 2004. Mooren edellinen dokumentaari *Bowling for Columbine* (2002) oli voittanut parhaan dokumenttielokuvan Oscarin vuonna 2003. *Fahrenheit* nettosi Yhdysvalloissa yli 119 miljoonaa dollaria ja maailmanlaajuisesti 220 miljoonaa dollaria rikkoen dokumenttielokuvien lipputuloennätyksen, ja se on historian eniten netonnut dokumenttielokuva (ks. Borda 2008, 54). Pelkästään avajaisviikonloppunaan 25–27.6.2004 *Fahrenheit* keräsi lähes 24 miljoonan dollarin liikevaihdon lipputuloilla Yhdysvalloissa ja Kanadassa tehden siitä kyseisen viikonlopun myydyimmän elokuvan.

Mooren elokuvat edustavat vuosituhaten vaihteessa suosiota saavuttanutta uutta tuulahdusta dokumenttielokuvien saralla, jossa yhdistyy dokumenttielokuva ja poliittinen aktivismi. Brian Snee ja Thomas Benson (2008) kutsuvat *Fahrenheitiä* uudeksi poliittiseksi dokumentaariksi. Carl Plantinga (1997, 169) taas käyttää nimitystä uusi amerikkalainen dokumentaari dokumenttielokuvista, jotka ovat avoimen poliittisia retoriikaltaan. Itse kutsun tätä dokumenttielokuvan suuntausta uudeksi amerikkalaiseksi poliittiseksi dokumentaariksi. Vuosituhannen vaihteen jälkeen tällaisia uusia amerikkalaisia poliittisia dokumentaareja pääsi teatterilevitykseen useita ja ne myös löysivät niissä yleisönsä. Esimerkkeinä tällaisista dokumentaareista ovat *Supersize Me* (2004), *Epämiellyttävä Totuus* (2006) ja *The Cove* (2009). Näistä *The Cove* ja *Epämiellyttävä totuus* voittivat julkaisuvuonnaan parhaan dokumenttielokuvan Oscarin.

Kuten edelliset esimerkit, myös *Fahrenheit* oli lähtökohdiltaan avoimen poliittinen. Yhdysvaltojen vuoden 2004 presidentinvaalit olivat vain muutaman kuukauden päässä *Fahrenheitin* ensi-illan jälkeen. Vuoden 2004 presidentinvaalit olivat ensimmäiset syyskuun 11. terrori-iskujen ja 2003 alkaneen Irakin sodan jälkeiset vaalit. Vastakkain vaaleissa olivat demokraattien presidenttiehdokas John Kerry ja istuva presidentti George W. Bush. Vihiä Mooren aikeista saatiin jo vuoden 2003 Oscar -puheessa, jossa hän hyökkää melko suorasanaisesti Bushia ja hänen sotatoimiaan vastaan. Myöhemmin, esim. Chicago Tribunen haastattelussa 21.6.2014, Moore onkin myöntänyt, että hänen tarkoituksena *Fahrenheitin* kohdalla oli ensisijaisesti tehdä hyvä elokuva, mutta tämän lisäksi hän halusi elokuvallaan poistaa Bushin ja hänen perheenjäsenensä vallasta marraskuun presidentinvaaleissa.

Retoriikan tutkimuksen kannalta *Fahrenheit* on mielenkiintoinen esimerkki sen vuoksi, että se ei onnistunut ohjaajan mainitsemassa retorisessa päämäärässään. Se toimii siis esimerkkinä epäonnistuneesta suostuttelusta. Shawn J. Parry-Giles ja Trevor Parry-Giles (2008) näkevät *Fahrenheitin* humoristisen viihdearvon syypäänä siihen, että se ei saavuttanut haluamaansa sosiaalista muutosta. Vaikka tässä tutkimuksessa en keskity argumentoinnin tuloksiin, olisi retorisen päämäärän epäonnistumisen tutkiminen mielenkiintoinen jatkotutkimuksen aihe *Fahrenheitin* kohdalla.

2.3. Kriittinen aikalaiskeskustelu

Nopeasti ilmestymisensä jälkeen *Fahrenheit* sai osakseen voimakasta kannatusta, mutta myös voimakasta vastarintaa. Useat kriitikot kyseenalaistivat *Fahrenheitin* "totuusarvon". Monet väittivät, että elokuva vääristeli kuvaamiaan tapahtumia, ja elokuva tyrmättiin joidenkin toimesta pelkkänä propagandana. Brian Snee ja Walter Benson kutsuvat *Fahrenheitia* "mahdollisesti kaikkien aikojen eniten polemiikkia aiheuttaneeksi dokumentaariksi (Snee & Benson 2015, 11)".

Varsinkin internetin puolella keskustelu *Fahrenheitin* legimitteetistä kävi voimakkaana ja netistä löytyy useita artikkeleita aiheeseen liittyen. Journalisti Christopher Hitchens kirjoitti artikkelin *Unfahrenheit 9/11*, jossa hän keskittyy *Fahrenheitin* esittämiin valheisiin ja faktojen vääristelyyn. Coloradolaisen ajatushautomon Indepence Institutin johtaja David Kopel julkaisi artikkelinsa *Fifty-nine Deceits in Fahrenheit 911*, missä hän luettelee seikkaperäisesti *Fahrenheitista* löytyvät "petokset", kuten hän itse kirjoittaa. Kopel kirjoittaaakin *Fahrenheitista*, että "ihmisten petoksilla ja propagandalla manipulointi on hyökkäys demokratiaa itseänsä kohtaan".

Lisäksi *Fahrenheitista* on kirjoitettu useita sitä ruotivia ja kommentoivia kirjoja. Aaron I. Reichel kirjoitti elokuvan ilmestymisvuonna teoksen *Fahrenheit 9-12: Rebuttal to Fahrenheit 9/11*. Vuonna 2005 David T. Hardyilta ja Jason Clarkilta julkaistiin teos *Michael Moore Is a Big Fat Stupid White Man*. Kuten kirjojen nimet antavat ymmärtää, molemmissa näissä kirjoissa keskitytään arvostelemaan Moorea elokuvantekijänä sekä hänen elokuviaan. *Fahrenheitia* ja Mooren keinoja puolustavaa kirjallisuutta löytyy myös. Francois Primeau teoksessaan *American dissident: The political art of Michael Moore* keskittyy lähinnä puolustamaan Moorea ja

hänen lähtökohtiaan, vaikka kirja pyrkiikin vaikuttamaan analyyttiseltä tutkimukselta. *Fahrenheit* on myös inspiroinut teoksen kritisoimiseen keskittyviä dokumenttielokuvia. Molemmat *Fahrenheit 9/11* ja *Celsius 41.11: The Temperature at Which the Brain Begins to Die* on tehty tarkoituksellisesti vastustamaan *Fahrenheitin* retorista sanomaa.

Kuten yllä mainituista esimerkeistä käy ilmi, *Fahrenheit* on herättänyt kärkevää keskustelua ja aiheuttanut osaltaan julkista keskustelua dokumenttielokuvan raja-aidoista eettisyyden ja totuudellisuuden suhteen. Keskustelu tuntuu olevan usein vastakkaista siinä mielessä, että joko keskitytään elokuvan tai Michael Mooren keinojen tuomitsemiseen tai niiden puolustamiseen, usein poliittisista lähtökohdista. Laajempaa akateemista tutkimusta *Fahrenheitista* on alettu tekemään vasta lähivuosina.

2.4. Aiempi tutkimus

Dokumenttielokuvan tutkimus on keskittynyt perinteisesti tutkimaan dokumenttielokuvan olemuksen määrittelyä. Tutkimuksia on tehty siitä, minkälaisiin kategorioihin dokumenttielokuvat voidaan jakaa (ks. esim. Nichols 1991) tai mitä ontologisia ominaisuuksia dokumentaareilla on (ks. esim. Renov 1993) tai mikä on eettisesti hyväksyttyä dokumenttielokuvan kohdalla (ks. esim. Winston 1995; Bruzzi 2000). Kantavana teemana suuressa osassa aiempaa dokumenttielokuvan tutkimusta on ollut tarkastella dokumentaarin suhdetta sen ulkopuoliseen todellisuuteen.

Vaikka useat aikaisemmat tutkimukset ovatkin todenneet, että suostuttelu on oleellinen dokumentaarinen ominaisuus, niin vähemmälle akateemiselle huomiolle on jätetty itse dokumenttaariset retorisen argumentoinnin keinot. Suostuttelua on tutkittu propagandan tutkimuksen näkökulmasta maailmansotien jälkeen, etenkin 1970-luvulla. Usein propagandan tutkimus liittyy sotapropagandaan ja on historiallista. Vuosituhannen vaihteen tienoilla dokumenttielokuvien suostuttelun tutkimusta ei juurikaan ole löydettävissä. Poikkeuksen tekee Carl Plantingan (1997) teos *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, jossa hän keskittyy tarkastelemaan dokumenttielokuvaa sen kautta, mitä retorisia ja argumentatiivisia strategioita niissä käytetään

Kantaaottavien uusien amerikkalaisten poliittisten dokumentaarien myötä varsinkin englanninkielistä tutkimusta dokumenttielokuvan retoriikasta on alkanut ilmestymään enemmän. Kun aloitin kirjoittamaan graduani vuonna 2008, ei tällaista retorista tutkimusta vielä juurikaan ollut julkaistu. Sitten Michael Mooren elokuvia ja *Fahrenheitia* on alettu tutkimaan myös akateemisesti. Edellisessä luvussa mainitsin Francois Primeaun kirjan *American Dissident: The Political Art of Michael Moore*, joka mielestäni on enemmän Mooren puolustuspuhe kuin varsinainen akateeminen tutkimus. Kattavimmat tutkimukset *Fahrenheitista* ja sen retoriikasta löytyvät Brian Sneen ja Thomas Bensonin (2008) toimittamasta teoksesta *The Rhetoric of the New Political Documentary* ja samojen tekijöiden hiljattain (2015) ilmestyneestä teoksesta *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary*. Nämä teokset, kuten oma tutkimukseni, keskittyvät tarkastelemaan Moorea ja hänen elokuviaan retorisesti näkökulmasta.

Suomenkielistä tutkimusta dokumenttielokuvan retoriikasta on tehty vähemmän. Jouko Aaltosen (2013) artikkeli *Tuhon ja toivon väitteet* on ainoa suomenkielinen retorinen tutkimus dokumenttielokuvasta, jonka itse olen löytänyt. Artikkelissaan Aaltonen tutkii dokumenttaareja *Epämiellyttävä totuus* (2006), *Not Evil Just Wrong* (2009) ja *Katastrofin aineksia* (2009) retorisen suostuttelun näkökulmasta. Oma tutkimukseni osaltaan laajentaa Aaltosen dokumenttaarisen retoriikan tutkimusta. Aloittaessani graduprosessia vuonna 2008 ei uutta poliittista dokumenttaaria ollut Suomessa tutkittu retoriikan näkökulmasta ja tämän tutkimuksen tavoitteena on ollut paikata tuota suomenkielisen tutkimuksen aukkoa.

3. Dokumentaarin ontologia

Olen tässä tutkielmassa käyttänyt dokumenttielokuvasta synonyymina nimitystä *dokumentaari* poiketen yleisesti käytetystä *dokumentti* sanasta. Perustelen käyttämäni termiä sillä, että sana dokumentti käytetään synonyymisesti myös virallisista asiakirjoista. Sana dokumentti mielestäni ankkuroi dokumenttielokuvan liiksi kiinni faktoihin ja objektiivisuuteen. Dokumenttielokuvan painolastina ovat pitkään olleet vaatimukset vääristelemättömyydestä, paikkansapitävyydestä, puolueettomuudesta, objektiivisuudesta ja jopa todellisuuden tarkasta kuvauksesta. Koska dokumenttielokuvat ovat aina jostain näkökulmasta kerrottuja ja aina enemmän tai vähemmän rajattuja näkökulmia maailmaan, on mielestäni sana dokumentaari osuvampi nimitys lajityypille. Lisäksi se erottaa dokumenttielokuvan asiakirjoista ja muista tekstidokumenteista. Englannin kielessä sanat *document* ja *documentary* ovat eriytyneet ja molemmilla on oma käyttötarkoituksensa ja referenttinsä. Ensimmäinen sana viittaa nimenomaan asiakirjoihin ja toinen elokuvagenreen. Tästä syystä myös tässä tutkielmassani viitataan dokumenttieluvaan sanalla dokumentaari, joka on johdettu englanninkielisestä *documentary* sanasta.

Kuuluisin ja luultavasti siteeratuin määritelmä dokumenttielokuvalla tulee John Griersonilta. Hän määritteli dokumentaarin ”aktuaalisen luovana käsittelynä (ks. Hardy 1966, 13)”. Vaikka Griersonia pidetäänkin dokumenttiliikkeen perustajana ja kantavana voimana 1920-luvun Englannissa, Grierson itse ei vaivautunut selventämään, mitä hän tarkoitti tällä aktuaalisen materiaalin luovalla käsittelyllä. Hän jopa myönsikin, ettei osaa tarkasti sanoa, mitä hän tarkoittaa tällä aktuaalisen elokuvalla (ks. Winston 1995, 12). Määrittely itsessään on niin abstrakti ja ilmava, ettei se oikeastaan määritä kohdettansa kovinkaan tarkasti. Useat teoreetikot, kuten Brian Winston (1995), Michael Renov (1993), Carl Plantinga (1997) ja Bill Nichols (1991; 1994; 2001) ovat sittemmin yrittäneet selkeyttää dokumenttielokuvan määritelmää ja olemusta.

3.1. Dokumentaari sosiaalisena sopimuksena

Carl Plantinga (1997) erottelee dokumentaarin fiktiosta siten, että dokumenttielokuvat omaavat toteavan position (assertive stance), kun taas fiktiolle tyypillistä on fiktiivinen positio (fictive

stance). Plantingan mukaan dokumentaarissa esitetyt asiantilat todetaan ja oletetaan ilmenevän dokumentaarin ulkopuolisessa maailmassa kuten elokuva esittää ne (mts. 17).

Plantinga (1997, 40) mainitsee, että dokumentaarin määrittely perustuu sosiaaliselle sopimukselle tuottavan tahon ja yleisönä toimivan yhteisön välillä. Mikäli elokuvaa markkinoidaan dokumentaarina tuottajien toimesta ja vastaanottava yleisö sen sellaiseksi mieltää, niin sopimus määritelmästä on syntynyt. Tämä sopimus on aikaan sidottu, ja dokumentaarin määritelmän rajat elävätkin kulloisenkin ajan konsensuksen mukaan. Itse suhtaudun dokumentaarin määritelmään samalla lailla aikaan ja sosiaaliseen sopimukseen sidonnaisena. Mikäli teos yleisesti määritellään dokumentaariksi, on se silloin sellainen. Näen myös, että dokumentaarin tulee olla jollain tapaa referentilleen uskollinen. Merkin eli kuvan ja referentin eli kuvatun maailman suhteen tulee säilyä. Mielestäni dokumentaarissa korostuu tässä mielessä merkin indeksinen puoli. Dokumentaarin tulee olla indeksisessä suhteessa kuvattuun maailmaan tai asiantilaan. Se, mitä kuvassa näemme, on syntynyt elokuvan ulkopuolisen maailman myötävaikutuksella. Dokumentaari pääsääntöisesti (pois lukien poeettiset dokumentaarit) ei rakenna omaa elokuvan sisäistä maailmaa, vaan elokuvan ulkopuolisen maailman ja elokuvan välillä vallitsee indeksinen vuorovaikutussuhde.

3.2. Renovin modaliteetit

Michael Renov (1993) määritteli dokumenttielokuvan sille ominaisten neljän erityispiirteen kautta. Renovin mukaan dokumenttielokuvan neljä perusominaisuutta ovat:

1. Tallentaa, paljastaa tai säilyttää
2. suostutella
3. analysoida tai kuulustella
4. ilmaista.

Huomattavaa tutkimukseni kannalta on toinen perusominaisuuksista eli suostuttelu. Tämä ominaisuus ylittää Renovin määrittelyssä muut dokumenttielokuvan ominaisuudet. Renov väittää, että ”promotionaalinen impulssi – tuotteiden tai arvojen myynti, tuen houkuttelu sosiaalisten ilmiöiden taakse, tai alakulttuuristen identiteettien vahvistaminen – on tärkeä dokumentaarinen vaisto, johon video ja filmi jatkuvasti vastaavat (Renov 1993, 24 – Käännös IK).”

Dokumenttielokuvan yhteys suostutteluun on siis Renovin mukaan erottamaton ja täten ontologinen osa dokumentaaria. Renovin (1993, 29) mukaan dokumentaarin suostutteluvoima pohjaa sen ensimmäiseen perusominaisuuteen eli tallentamiseen ja paljastamiseen. Dokumentaarin indeksinen ulottuvuus luo Renovin (mt.) mielestä pohjan sen suostutteluvoimalle.

On muistettava, että genrenä dokumenttielokuva ei ole homogeeninen massa. Dokumenttielokuva on laaja yleiskäsite useille erityyppisille ei-fiktiivisille elokuville. Bill Nichols (1991) on pyrkinyt määrittelemään dokumenttielokuvaa sen historiallisesti syntyneiden eri lajityyppien kautta. Nicholsin (mt.) mielestä Hollywoodin fiktioelokuvaa luonnehtii todellisuuden poissaolo, kun taas dokumenttielokuvissa pyritään jollakin tapaa todellisuuteen.

3.3. Bill Nicholsin dokumentaarimoodit

Nichols on jakanut dokumenttielokuvan kuuteen eri alatyyppeihin. selittävään, havainnoivaan, interaktiiviseen, refleksiiviseen (1991), performatiiviseen (1994) ja poeettiseen (2001).

Selittävä dokumentaari kehittyi tyytymättömyydestä Hollywood-fiktiota kohtaan ja oli vallalla 1930-luvulla. Griersonilainen dokumentaari on tyypiesimerkki selittävästä tyylistä. Sitä leimasi autoritääriinen kertojaääni ja opettava sävy. Selittävä dokumentaari vetoaa suoraan katsojaan ja korostaa mielikuvaa objektiivisuudesta. Editointi toimii edistämään retorista jatkuvuutta, ei niinkään paikallista tai ajallista jatkuvuutta. (Nichols 1991)

1960-luvulla oli vallalla havainnoiva dokumentaari. Se syntyi vastareaktiona selittävän dokumentaarin moralismille. Amerikkalainen Direct Cinema -tyylisuunta edustaa puhdasta havainnoivaa dokumentaaria. Merkittäviä tämän moodin ohjaajia ovat mm. Frederick Wiseman ja D.A. Pennebaker. Havainnoiva dokumentaari syntyi kannettavan kuvauskaluston myötävaikutuksella. Ei-diegeettistä kertojaääntä ei käytetä, eikä kuvattavaa ilmiötä muutenkaan selitetä. Havainnoivassa dokumentaarissa elokuvien tekijät eivät puutu tapahtumiin, vaan pyrkivät pysymään ulkopuolisina tarkkailijoina. Leikkauksella korostetaan läsnäoloa ja reaaliaikaisuutta. (Nichols 1991)

Interaktiivinen dokumentaari syntyi halusta päästä pois havainnoivan dokumentin ulkopuolisuudesta. Interaktiivisessa dokumentaarissa tekijän läsnäoloa halutaan korostaa. Haastattelujen käytön myötä elokuvan tekijälle annetaan lisääntynyttä kontrollia elokuvan sisällön suhteen. Kuvattavat henkilöt joutuvat interaktiivisissa dokumentaareissa suoraan kontaktiin elokuvan tekijän kanssa, ja ohjaaja osallistuu tapahtumiin tai on jopa niiden provokaattori. Nämä elokuvat korostavat tekijän ja kuvattavan interaktiota. Leikkauksella pyritään ylläpitämään loogista jatkuvuutta eri näkökulmien välillä. Ranskalainen Cinéma Vérité -tyylisuunta edustaa Nicholisin määritelmän interaktiivista dokumentaaria. (Nichols 1991)

Refleksiivinen dokumentaari syntyi halusta saada representaation konventiot näkyville ja haastaa mielikuva siitä, että todellisuuden saa taltioitua filmille. Tämän moodin tunnetuin hahmo lienee Dziga Vertov. Refleksiiviset dokumentaarit ovat itsetietoisia muodon, tyylin, rakenteen, konventioiden, ennakko-odotusten ja vaikutusten suhteen. Niissä korostetaan tekijän ja katsojan välistä vuorovaikutusta. Leikkauksella korostetaan tietoisuutta elokuvallisesta muodosta. (Nichols 1991)

Teoksessaan *Blurred Boundaries* (1994, 92–106) Nichols lisää viidennen dokumentaarimoodinsa, performatiivisen dokumentaarin. Nicholisin lisäys on sikäli ymmärrettävää, että kirjan julkistamisajankohtana, dokumenttielokuva eli jälleen uutta murroskautta. 1990-luvun vaihteessa postmodernismin vaikuttaessa kaikkeen kuvalliseen kulttuuriin myös dokumentaarin suhde todellisuuteen ja vanhoihin määritelmiinsä pirstaloitui. Uusien tekijöiden myötä dokumentaari irtaantui objektiivisuuden kahleistaan, ja tekijät alkoivat ulkopuolisen maailman kuvaamisen sijaan kuvata omaa subjektiivista kokemuspohjaansa. Tätä dokumentaarimuotoa Nichols nimittää performatiiviseksi dokumentaariksi. Performatiivisen dokumentaarin referenttinä on edelleen historiallinen maailma, mutta näkökulma on subjektiivinen. Näissä teoksissa todellisuussuhde on alisteista ilmaisulle ja niissä painotuvat sävy, tyyli ja tekijän ääni. (mt.)

Viimeinen lisäys Nicholisin (2001) moodeihin on poeettinen dokumentaari. Nicholisin määritelmässä poeettinen moodi hylkää jatkuvuusleikkauksen konventiot kokeillakseen erilaisia temporaalisia ja tilallisia assosiaatioita. Poeettinen moodi on sukua avant-garde elokuvalle. Se korostaa tunnelmaa ja perustuu enemmän estetiikkaan, kuin retoriseen argumenttiin. Nicholisin (mt.) mukaan poeettisen moodin retoriset keinot ovatkin kehittymättömiä.

3.4. Moodit ja suostuttelun historia

Tarvitseeko nykydokumentaaria tutkiessa sukeltaa aina *Nanook - pakkasen poikaan* (1922) ja Griersoniin asti? Eikö dokumenttielokuvan historia ole kaluttu paljaaksi lukuisten teoreetikkojen kautta? Totta on, että samat nimet tuppaavat nousemaan esille aina dokumenttielokuvaa tarkasteltaessa. Dokumenttielokuvaa ei kuitenkaan mielestäni voi tarkastella irrallisena historiallisesta kontekstistaan. Ei ole olemassa mitään selkeää määritelmää tai selkeitä raja-aitoja dokumenttielokuvalle, vaan lajityyppi määreytyy kokoelmasta dokumenttielokuvia. Kuten aiemmin Carl Plantingaa (1997) mukaillen väitin; se, mitä kunakin aikakautena pidetään dokumentaarina, on dokumentaaria.

Elokuvahistoriallisesti tarkasteltuna dokumentaarin ja propagandan raja ei ole selkeä tai ilmeinen. Jo syntymästään asti dokumenttielokuva on liittynyt kansanvalistukseen, sosiaalisen vaikuttamiseen ja sponsoroivan tahon viestin välittämiseen. Vaikka dokumenttielokuvaan on perinteisesti liitetty objektiivisuuden ja totuudenmukaisuuden kaltaisia määreitä, jo varhaisissa dokumenttielokuvissa on nähtävissä selkeää problemaattisuutta puolueettomuutta ajatellen.

Yhtä varmasti, on mahdotonta nähdä dokumenttielokuvan ensimmäiset vuosikymmenet (*Nanookista Why We Fight* -sarjaan) minkäänlaisena traditiona, jota voisi kuvailla reiluksi, näkökulmaltaan tasapuoliseksi ja helposti erotettavaksi propagandasta oli kyseessä sitten turkisyhtiö puskemassa omaa agendaansa *Nanookissa*, rakennusteollisuus ja kaasulaitos puskemassa omaansa *Housing Problems* elokuvassa, Rooseveltin hallinto puskemassa TVA:ta *The River* -teoksessa, tai militantin kansallisen agendan esille tuonti toisen maailmansodan propagandaelokuvissa. (Nolley 2005, 14 – käännös IK)

Tämän tutkimuksen kannalta oleellista Nicholisin määritelmää tarkasteltaessa on kysyä, mikä hänen eri moodien suhde on suostutteluun ja argumentaatioon? Hän itse mainitsee, että dokumentaari on yritystä vakuuttaa tai suostutella tiettyyn valittuun maailmankuvaan (Nichols 2001, 69). Kuten esim. Carl Plantinga (1997) kirjoittaa, muodostavat Nicholisin moodit tietynlaisen dokumenttielokuvan evoluutioteorian, joka noudattelee dokumenttielokuvan historiallisia suuntauksia.

Tutkiessani nykydokumentaarin suhdetta suostutteluun olen täten kokenut aiheelliseksi palata monien läpikoluamaan elokuvahistoriaan ja katsoa retrospektiivisesti minkälaisia kytköksiä dokumenttielokuvalla on ollut propagandaan ja retoriseen vaikuttamiseen. Historian kautta pyrin löytämään keinoja, joilla dokumenttielokuva on pyrkinyt muovaamaan mielipidettä ja suostuttelemaan.

3.4.1. Selittävä dokumentaari suostutteluna

Elokuvan yhteydessä termiä dokumentaari käytti ensimmäisenä John Grierson, kirjoittaessaan Robert Flahertyn elokuvasta *Moana* vuonna 1926 (Hardy 1966, 13). Grierson oli brittiläisen dokumenttiliikkeen kantava hahmo, joka myös teki lukuisia dokumenttielokuvia uransa aikana. Nicholsin(1991) typologiassa hänen elokuvansa edustavat selittävää moodia.

Vaikka Grierson peräänkuulutti elokuvia, jotka olisivat uskollisempia todelliselle maailmalle Hollywoodin unelmakoneiston sijaan (ks. Macdonald & Cousins 1996, 97), näki hän dokumenttielokuvan ensisijaisesti sosiaalisena vaikuttamisen keinona, jopa kansanvalistuksen välineenä. Hän itse on sanonut, että ”näen elokuvan saarnastuolina ja käytän sitä kuten propagandisti (Hardy 1966, 16).” Lisäksi Grierson paljasti, että dokumenttiliike oli lähtökohdiltaan sosiaalinen, ei esteettinen (Hardy 1966, 18). Michael Renov on kirjoittanut Griersonista, että ”hänelle filmi toimi vasarana, jolla voitiin muovailla valtioiden kohtaloita (Renov 1993, 29 – käännös IK)”.

Nichols (1991) näkee yhteyden selittävän dokumentaarin ja retorisen argumentaation välillä. Hänen mukaansa selittävässä moodissa kommentaattorin retorinen argumentti on pääasiallinen tekstuaalinen elementti ja suostuttelu menee loogisen perustelun edelle selittävä dokumentin diskurssissa. (Nichols 1991, 35).

Griersonin dokumentaarien lähtökohtana oli kansanvalistuksellinen motiivi. Hänen elokuviensa tunnusomaisena piirteenä on julistava, ”Jumalan ääneksi” kutsuttu kertojaääni. Dokumentaarien henkilöt, jotka usein edustivat alempaa sosiaaliluokkaa, ovat välikappaleita Griersonin sosiaalisen tai yhteiskunnallisen sanoman välittämiseen. Michael Renovin mukaan

“suostuttelu on vallitseva piirre Griersonilta periytyvässä ei-fiktiivisen filmin perinteessä, jonka hän nimesi *dokumentiksi* (Renov 1993, 29 – käännös IK).” Tyypiesimerkki griersonilaisesta dokumentaarista on *Housing Problems* (1935), jossa pureudutaan työväenluokan asumisongelmiin. Ratkaisuna kurjiin asumisoloihin dokumentaari tarjoaa virkamiesten suunnittelemat uudenlaiset kerrostaloasunnot.

Vaikka selittävässä dokumentaarissa kuvattavan kohteen ääni saattaa olla kuultavissa haastattelun muodossa, kuten esim. *Housing Problemsissa*, ei tämä silti tarkoita, että haastateltavilla ihmisillä olisi paljoakaan valtaa oman representaationsa suhteen. Haastattelija lähinnä käyttää haastateltavia oman näkemyksenä vahvistamiseen ja sanomansa välittämiseen. Nicholsin (1991, 37) mielestä haastattelutilanteessa tekstin diskurssin argumentti määrää viestin ja muut subjektit, kuten haastateltavat, ovat tälle tekstille alisteisia eikä todellista vuorovaikutusta haastattelijan ja haastatellun välillä juuri ole.

Tässä mielessä Michael Mooren *Fahrenheit* muistuttaa selittävää dokumentaaria. Moore käyttää toistuvasti henkilöahmoja oman retorisen argumenttinsa viestinviejinä. Lisäksi Moore poimii lausahduksia pois kontekstistaan ja liittää ne omaan elokuvaansa tukemaan argumenttiaan. Tästä esimerkkinä *Fahrenheitissa* toimii esim. haastattelupätkä, jossa näemme Britney Spearsin sanomassa kameralle, että amerikkalaisten tulisi luottaa presidenttiinsä. Leikatusta otoksesta ei selviä, missä kontekstissa tai mihin kysymykseen tämä tokaisu tulee vastauksena. Haastateltavien omat intentiot ja todelliset mielipiteet ovat alisteisia Mooren omaan retoriseen argumentaatioon nähden.

Housing Problems elokuvan sanomaa tarkastellessa oleelliseksi tulee varhaisia dokumenttielokuvia rahoittavien tahojen merkitys elokuvien sisällölle. Dokumenttielokuvaan liitetään helposti sellainen määre, kuin näkökulman tasapuolisuus. Kuitenkin varhaista dokumenttiliikettä rahoittivat usein kaupalliset tai valtiolliset toimijat, eivät elokuvantekijät itse. Sponsorivat tahot näkyvät myös elokuvien aiheissa ja sisällöissä.

Ensimmäiseksi dokumenttielokuvaksi on usein mainittu Robert Flahertyn ohjaama *Nanook - pakkasen poika*. Vaikka elokuvan henkilöhahmot ovat fiktiivisiä ja monet kohtauksista tekijäryhmän alulle panemia, jopa lavastamia, oli Flahertyn tarkoituksena kuvata eskimoiden elämää sellaisena, kuin Flaherty sen näki ja koki. Kuitenkin filmin rahoittavana tahona toimi ranskalainen turkisyhtiö Revillon Frères. Flahertyn vilpittömiltä vaikuttavasta lähtökodasta huolimatta herää kysymys, mikä oli sponsoroivan yhtiön osuus elokuvan sisällön suhteen. Brian Winstonin (1995) mielestä Flahertyn dokumentit ovat asetelmaltaan imperialistisia. Hän sanookin, että Flahertyn elokuvien pääasiallinen ideologinen ydin oli kapitalistien maailmanjärjestyksen vieminen vieraisiin kulttuureihin. (mts. 21)

Lisäksi on tärkeää muistaa, että brittiläinen dokumentaariiliike oli taloudelliselta perustaltaan valtiollisten instituutioiden rahoittamaa. Vuosina 1927–1933 liikettä rahoitti Empire Marketing Board (EMB) ja myöhemmin 1933–1939 General Post Office (GPO). Tämän jälkeen se sai rahoituksensa vuoteen 1952 asti Crown Film Unit nimiseltä yksiköltä, joka toimi tiedotusministeriön alla ja jonka vastuulla oli mm. sodanaikainen propaganda. Rahoittavan tahon vaikutus Griersonin alaisuudessa tehtyjen dokumentaarien sisältöön on helposti nähtävissä. GPO:n rahoituksen turvin tehty *Housing Problems* on esimerkiksi screenonlinen nettisivuilla luokiteltu sekä propagandaksi että dokumentiksi. Elokuva kertoo, kuinka oikeanlaisella asuntosuunnittelulla slummien ongelmat saadaan poistettua. Kerrostaloasunnot nähdään pelastuksena köyhälle työväenluokalle. Tarkoituksena on uudenlaisen kaupunkisuunnittelun ”ilosanoman” eteenpäin vieminen ja uuden asumismuodon tunnetuksi tekeminen.

Vielä selkeämmin rahoittavan tahon vaikutus dokumenttielokuvan sanomaan on nähtävissä elokuvassa *Night Mail* (1936), joka kertoo tarinaa Ison Britannian postilaitoksen tehokkuudesta. Pääosassa dokumentaarissa on postilaitoksen yöjuna, joka vie postin nopeasti ja turvallisesti perille kaukaiseen Skotlantiin asti. *Night Mailin* voi jopa nähdä GPO:n mainoselokuvana, samoin kuin *Nanookin* voi nähdä rahoittavan turkisfirman mainoksena. Kuten varhaisien dokumenttielokuvien tarkastelu on osoittanut, dokumenttielokuva on syntymästä asti toiminut sosiaalisen tai kaupallisen viestin välittäjänä.

3.4.2. Havainnoiva moodi ja suoran tallentamisen illuusio

Havainnoivan dokumentin tavoitteena on tallentaa tapahtumia ja maailmaa sellaisenaan. Tarkoitus on saada filmille tapahtumat, jotka tapahtuisivat riippumatta siitä, onko paikalla kame-roita vai ei. Tämä lähtökohta on sittemmin osoitettu kyseenalaiseksi erityisesti Stella Bruzzin (2001) toimesta. Bruzzi väittää, että kameroiden läsnäolo vaikuttaa aina kuvaustilanteeseen. Kuvausryhmä on osa kuvaustilannetta ja toimii vuorovaikutuksessa kuvauskohteidensa kanssa, oli tämä vuorovaikutus haluttua tai ei. Ainoa mitä dokumentaristi voi tehdä, on tallen-taa kuvaajien ja kuvattavien välisen vuorovaikutuksen tuottamia tilanteita (Bruzzi 2000, 164).

Havainnoiva dokumentaari pyrkii ottamaan pesäeroa selittävän dokumentaarin valistukselli-selle sävyille. Silti, puhdas havainnointi on elokuvallisesti mahdottomuus. Elokuvaa koosta-essa tapahtuu aina valintoja, kuten kamerakulman valinta ja otoksen raja-
us, jotka vaikuttavat lopputulokseen. Michael Renov (1993, 26) kirjoittaakin dokumenttielokuvan tallentamisfunkti-osta, että filmille tarttuva materiaali on aina valittua ja monien merkin (elokuva) ja sen referen-tin (maailma) väliin tulevien interventioiden läpi suodatettua.

Nichols (2001, 113–114) itse menee jopa niin pitkälle, että kutsuu Leni Riefenstahlin *Tahdon Riemuvoittoa* (1935) visuaalisen tyyliensä puolesta yhdeksi varhaisimmista havainnoivista do-kumentaareista, vaikka kyseinen elokuva on useaan otteeseen leimattu propagandaksi (ks. esim. Salmi 1993,150). Nichols (2001, 113) tosin kirjoittaa sanan havainnoiva lainausmerkkei-hin *Tahdon Riemuvoiton* kohdalla. *Tahdon Riemuvoitto* noudattaa havainnoivan dokumentaa-rin kerronnan tapaa. Elokuvassa ei ole kertojääntä ohjailemassa katsojatulkintoja tai muuta-kaan dominoivaa kielellistä diskurssia. Elokuva vihjaa sanomaansa lähinnä kamerakulmien valinnalla ja kuvallisilla rinnastuksilla. *Tahdon Riemuvoiton* tarkkaan harkitusta ulkoasusta suostuttelun lisäämiseksi kertoo se, että useat elokuvan tapahtumat on järjestetty dokumen-taaria silmällä pitäen. Nicholsin (2001) mukaan Riefenstahl jopa kuvautti joitain kohtauksia elokuvassaan uusiksi, jos ensimmäinen otto ei ollut riittävän hyvä. Tällainen työskentelyme-todi on ristiriidassa puritaanin havainnoivan dokumentaarin, jota Direct Cinema -tyyli-suunta edustaa, periaatteiden kanssa. Yhtä kaikki, *Tahdon Riemuvoitto* on tituleerattu Nicholsin (mt.) toimesta havainnoivaksi dokumentaariksi.

3.4.3. Interaktiivisen dokumentaarin diskurssien hierarkkisuus

Haastattelun hierarkkinen asetelma on relevanttia interaktiivisen dokumentaarin kohdalla, koska haastattelu ja tekijän sekä kuvattavan kohteen välinen vuorovaikutus on interaktiivisen dokumentaarin keskiössä. Haastattelu ei ole tilanteena vailla valta-asetelmaa, ja valta-asetelman myötä haastattelu sisältää myös elementin poliittisuutta. Kuten Nichols (1991, 47) asian ilmaisee, haastattelussa on aina hierarkkinen asetelma, jossa on epätasa-arvoinen valta-asetelma haastattelijan ja haastateltavan välillä. Elokuvantekijällä on valta elokuvan lopullisen diskurssin suhteen, kun taas kuvattavalla henkilöllä ei yleensä ole päätösvaltaa elokuvan narratiiviseen diskurssiin. Aristoteleen (1997) retorisen vaikuttamisen kolmijaossa puhujan henkilökuva eli eetos on yksi vaikuttamisen tavoista. Toisia puhujia uskomme ja niihin samastumme helpommin kuin toisiin. Haastattelutilanteessa on läsnä kahden ihmisen eetoksen yhteisvaikutus, sekä haastattelijan että haastateltavan.

Interaktiivisen dokumentaarin kohdalla on oleellista ottaa huomioon myös esikuvallinen tilanne (profilmic event). Kuten aiemmin totesin, kuvaustilanne itsessään muokkaa kuvattavaa todellisuutta ja kuvattavien henkilöiden käytöstä. Tästä kameran edessä tapahtuvasta tilanteesta käytetään nimitystä esikuvallinen. Vaikuttaessaan kuvaustilanteeseen dokumentaarin tekijät vaikuttavat myös lopullisen elokuvan sisältöön. Varsinkin, kun elokuvan tekijä on suorassa kontaktissa kuvaustilanteessa kuvattavien henkilöiden kanssa ja esiintyy kameran edessä, ovat vaikutukset esikuvalliseen tilanteeseen huomattavat. Tällainen tilanteisiin puuttuminen antaa mahdollisuuksia ohjata tapahtumia elokuvan retorista päämäärää kohti. Vaikka interaktiivisen dokumentaarin tavoitteena onkin vuoropuhelu kuvattavien ja tuottavan tahon kanssa, ei se poista retorisen suostuttelun ulottuvuutta.

Esimerkkinä voimakkaasti suostuttelevasta dokumentaarista, jonka Nichols (2001, 123) on määritellyt interaktiiviseksi, toimii Michael Mooren *Roger and Me* (1989). Tässä dokumentaarissa Moore yrittää päästä juttusille General Motorsin pääjohtajan Roger Smithin kanssa kysyä miksi Flintin autotehdas päätettiin sulkea. Mooren henkilökohtaisen mission toimiessa lähinnä narratiivisena keinona, elokuva pureutuu globalistisen maailman epäkohtiin ja tavallisten ihmisten syrjäytymiseen globaalin talouden sivutuotteena. Toisaalta myöhemmässä pai-

noksessa kirjastaan *Introduction to Documentary* Nichols (2010, 149) määrittää Mooren dokumentaarit *Sicko* (2007) ja *Roger and me* selittävän dokumentaarin luokkaan narraationsa eli kertojaäänensä vuoksi. Koska nämä elokuvat vetoavat kertojaäänellään suoraan katsojaan, on Nichols (mt.) luokitellut ne selittäviksi dokumentaareiksi. Mahdollisuus luokitella elokuva *Roger and Me* eri moodeihin vain osoittaa sen, että Nicholsin moodit eivät ole poissulkevia, vaan useat dokumentaarit omaavat ominaisuuksia eri moodeilta.

3.4.4. Refleksiivisen moodin ideologiset juuret

Refleksiivisen dokumentaarin juuret löytyvät varhaisesta neuvostuelokuvasta. Neuvostoliitossa elokuva nähtiin tärkeimpänä propagandan levittämisen keinona ja neuvostohallinto tuki elokuvia avokätisesti. ”Kaikista taidemuodoista meille tärkein on elokuva”, julisti Lenin vuonna 1919 (ks. Macdonald & Cousins 1996, 48). Stalin kuvaili elokuvaa parhaaksi välineeksi massa-agitaatiolle ja Trotsky kutsui elokuvaa ”parhaaksi propagandainstrumentiksi” (ks. Taylor 1979, 29). Neuvostoliiton syntyessä suuri osa kansasta oli lukutaidotonta. Maassa puhuttiin kymmeniä eri kieliä ja murteita. Tässä sosiokulttuurisessa tilanteessa elokuva oli oivallinen kommunistisen sanoman levittäjä. Kuten Macdonald ja Cousins (1996, 48) toteavat, 1920–1930 luvun kukoistava neuvostuelokuva, mukaan luettuna refleksiivisenä dokumentaristina pidetty Dziga Vertov, oli ensisijaisesti valtiollista propagandaelokuvaa.

Neuvostoliiton kahtena ensimmäisenä vuosikymmenenä dokumenttielokuva sai mittavaa valtiollista tukea Leninin perustamasta elokuvarahastosta (Leninist Film Proportion), joka määräsi, että tietty prosenttiosuus kaikesta elokuvatuotannosta tulisi olla faktuaalista. Tästä päätöksestä seurasi kokeiluja dokumenttielokuvan saralla, jotka ovat vaikuttaneet dokumenttielokuvien muotokieleen näihin päiviin asti. Tärkeimpänä näistä dokumenttielokuvan uranuurtajista Neuvostoliitossa oli juuri Dziga Vertov, etenkin teoksellaan *Mies ja elokuvakamera* (1929). Varsinkin 1960-luvulla Ranskassa syntyneen Cinéma Vérité:n pohjan voi jäljittää Vertovin käsitykseen dokumenttielokuvasta. Niin paljon yhtäläisyyksiä näiden kahden välillä on. Vaikka Vertovin merkitystä dokumenttielokuvan kehityksen ei voi kiistää, herättävät hänen elokuviansa aatteelliset ja taloudelliset lähtökohdat kysymyksiä ajatellen dokumenttielokuvien suhdetta propagandaan. Vertov itse on kuvaillut elokuvakielensä lähtökohtia seuraavanlaisesti: ”kinosilmä tieteen ja uutisfilmin liittona edistämään kommunistista maailman dekodeamista

ja yrityksenä kertoa totuus valkokankaalla – elokuvatotuus (Vertov teoksessa Nichols 2001, 144 - Käännös IK).” Kuten yllä oleva sitaatti osoittaa, oli Vertovin taiteellisten kunnianhimojen ja kokeiluiden taustalla kommunistinen ideologia.

Refleksiivisen dokumentaarin yhteys retoriseen argumentaatioon käy ilmi Nicholsin (1991, 69–75) määritellesä dokumenttielokuvissa käytettäviä refleksiivisiä strategioita. Nichols (mt.) jakaa refleksiiviset strategiat kahteen pääluokkaan: poliittiseen refleksiivisyyteen ja formalistiseen refleksiivisyyteen. Nichols kirjoittaa, että poliittisten refleksiivisten strategioiden päämääränä on katsojan sosiaalisen omantunnon kehittäminen ja hänen tietoisuutensa kohottaminen. Nichols lisää, että myös muodollisilla refleksiivisillä strategioilla voi saavuttaa poliittisia vaikutuksia. (mt., 69)

Neuvostoelokuva kokonaisuudessaan on ollut merkittävä elokuvahistoriallisesti. Montaasikoulunkunta, johon kuuluivat Sergei Eisenstein, V.I. Pudovkin ja Lev Kulesov, on muokannut elokuvan muotokieltä ja kehittänyt etenkin leikkausta kenties enemmän kuin yksikään muu elokuvakerronnallinen suuntaus. Bill Nichols (2001, 94–98) näkee Eisensteinin ja Vertovin retorilta näkökohdiltaan samankaltaisiksi, vaikka ensimmäinen keskittyi näyteltyihin elokuviin ja toinen oli dokumentaristi. Sekä montaasikoulukunnan että Vertovin taustavaikuttimena, niin poliittisesti kuin rahallisesti, oli kommunistinen valtakoneisto.

3.4.5. Performatiivinen ohjaaja retorisena samastumiskohteena

Performatiivinen dokumentaari edustaa Nicholsin (1994) luokituksissa varsin uutta suuntausta, ja performatiivinen dokumentaari alkoi yleistyä vasta 1990-luvulla. Koska lajityyppi ei edusta perinteistä näkemystä objektiivisesta dokumentaarista, on se myös herättänyt keskustelua dokumentaarin perusluonteesta. Performatiivisuuden on nähty lisäävän subjektiivisuutta dokumentaareissa ja sitä myötä se on varsinkin vanhemman polven teoreetikoissa herättänyt vastarintaa.

Toisaalta nuoremman polven tutkijat näkevät performatiivisen dokumentaarin lähinnä dokumenttielokuvan positiivisena evoluutiona. Stella Bruzzi näkee performatiivisuuden ja subjektiiv-

visuuden yleistymisen tervehenkisenä muutoksena kohti entistä vapaampaa ilmaisua dokumentaareissa. Hänen mukaansa elokuvantekijän puuttuessa avoimesti kuvaustilanteeseen dokumentaari pääsee eroon tasapuolisuuden ideaalista ja hyväksyy lajityypin vuoropuheluna elokuvantekijän, kuvausryhmän ja esikuvallisen todellisuuden välillä. (Bruzzi 2000, 164)

Bruzzin mielestä dokumentaariteoriassa on liian helposti hyväksytty näkemys, jonka mukaan tekijä tulee häivyttää dokumentaareista objektiivisuuden säilyttämiseksi (Bruzzi 2000, 163). Vaikka performatiivinen dokumentaari onkin lähtökohdiltaan tekijänsä subjektiivisuuteen keskittyvää, ei tämä moodi poissulje retorisia päämääriä. Nichols itse on kirjoittanut, että "performatiiviset dokumentaarit tarjoavat representaation sosiaaliselle subjektiudelle. Tämä sosiaalinen subjektiivisuus liittyy yleisen yksityiseen ja poliittisen henkilökohtaiseen (Nichols 2001, 133 – Käännös IK)."

Michael Mooren dokumentaarit voi luokitella interaktiivisen lisäksi performatiiviseen moodiin. Susanna Helke (2006, 87) on rinnastanut Mooren dokumentaarit performatiiviseen perinteesseen. Samalla Helke (2006, 87) myös näkee Mooren esimerkkinä poliittisesta dokumentaristista, joka argumentoi oman subjektiivisen näkökulmansa kautta.

Mooren habitus pikkukaupungin junttimaisena amatöörireportterina on oleellista hänen elokuviensa tyyllille ja retoriselle suostuttelulle. Moore näkyy ja kuuluu varsinkin hänen varhaisemmissa dokumentaareissaan, kuten *Roger and Me*, kameran edessä vähintään yhtä paljon kuin hänen haastateltavansa. Michael Moore edustaa dokumentaristina performatiivista sankariohjaajaa. Hän on sekä elokuviensa tekijä että niiden päättäjä. Mooren ruutupersoonana on performanssi eikä se ole synonyyminen todellisen Michael Mooren henkilöitymän kanssa. Itse asiassa vaikuttaa siltä, että Moore on rakentanut ruutupersoonansa tietoisesti sellaiseksi, jonka sanomaan yleisön on mahdollisimman helppo samaistua, jopa huomaamattaan. Käsittelen Mooren ruutuhabitusta suostuttelun näkökulmasta lisää analysoidessani *Fahrenheitia*.

Mooren ruutupersoonana on siis hallittu performanssi, joka piirteiltään tarjoaa mahdollisimman hyvän pohjan samastumiselle. Performatiivisuus Mooren dokumentaareissa ei rajoitu pelkästään Mooren henkilöhahmoon. Moore valitsee elokuviinsa viihdyttäviä, usein jopa koomisia

henkilöhahmoja. Subjekteista tulee esiintyjä ja heidän kommenttinsa ovat eräänlaisia miniperformansseja. Moore etsii eksentrisiä hahmoja, kuten *Bowling for Columbinessa* Oklahoman pommi-iskuista oikeudessa ollut James Nichols tai kanirouva elokuvassa *Roger and Me*. Moore myös tekee kuvamateriaalinsa editoinnilla tylsistäkin ihmisistä esiintyjä.

Mooren tapauksessa dokumentaarin tekijä nousee pääosaan ja muut henkilöhahmot ovat alisteisia hänen sanomalleen. Heistä tulee välineitä tekijän sanoman viestinviejiksi, tahtoivat he sitä tai eivät. Tämän kaltaisissa dokumentaareissa tekijä on ylimpänä diskurssien hierarkiassa. Muiden henkilöiden mahdollisuus tuoda mielipiteensä julki on alisteista tekijän mielipiteille.

Vaikka Bruzzi (2000, 163) ei näe ohjaajan läsnäoloa ja hallitsevuutta ongelmana, hän tunnustaa, että kuvattavien kohteiden vaikutusmahdollisuudet omaan representaatioonsa on nähty perinteisesti ongelmana. Nichols (1991) suhtautuu Bruzzia paljon kriittisemmin dokumentaareissa esiintyvien henkilöiden representaatioon. Nichols nostaa yleisemminkin eettisyyden dokumentaarin uudeksi arvoksi (mt.). Hänen mielestään nyt, kun dokumentaarin ja todellisuuden suhde on osoitettu kiistanalaiseksi, tärkeäksi nousee kuinka kohtelemme dokumentaareissa esiintyviä henkilöitä. Kirjassaan *Representing Reality* (1991, 91), Nichols nostaa esille dokumentaarien tapaa tehdä subjekteistaan uhreja jättämällä heidät oman representaationsa vaikutusmahdollisuuksien ulkopuolelle.

3.4.6. Poeettisen moodin retoriikan puute

Poeettisessa moodissa mielestäni suostuttelun elementti on kaikista vähiten sisään kirjoitettu läsnä. Koska Poeettinen moodi keskittyy lähinnä elokuvan muodollisiin kokeiluihin ja esteettisiin arvoihin, ei se välttämättä eksplisiittisesti argumentoi mitään. Nichols (2001) toteaa, että poeettinen moodi on retorilta keinoiltaan kehittymätön. Toisaalta poeettiset dokumentaarit ovat kirjava joukko hyvin erilaisia elokuvia ja jotkut niistä argumentoivat voimakkaammin kuin toiset. Esimerkiksi *Night Mail* elokuvan voi nähdä varhaisena poeettisena dokumentaarina, vaikka sillä myös on postilaitosta markkinoiva retorinen tehtävä. Renov kirjoittaa, että "tutkimukset kirjallisuuden ja etnografian piirissä ovat osoittaneet, että poliittisilla ja historiallisilla aiheilla on paikkansa poeettisessa viitekehyksessä (Renov 1993, 20 – käännös IK)."

Kuitenkin näen poeettisen dokumentaarin olevan retorisen suostuttelun kannalta kaikista ambivalentein. Muodoltaan avoimimmista ja visuaalisesti kokeilevimmista elokuvista on vaikea löytää retorisen suostuttelun ulottuvuutta.

Kuten Nicholsin moodien lähempi tarkastelu on osoittanut, suostuttelevuus dokumenttielokuvassa ei rajoitu tiettyyn tyyliin, aikakauteen tai elokuvan muodollisiin keinoihin. Historiallisesti dokumenttielokuvan ja propagandan suhde ei ole millään muotoa poissulkeva. On useita dokumenttielokuvan klassikoita, jotka on tehty suostuttelevista, jopa propagandistisista lähtökohdista. Griersonin tai *Nanook- pakkasen pojan* vaikutusta dokumenttielokuvan historiaan ei voi kiistää. Ei myöskään Dziga Vertovin kaltaisen tekijän kontribuutiota dokumenttielokuvan muotokielen kehitykseen.

Toiset moodit, kuten selittävä, ovat avoimemmin suostuttelevia kuin toiset, kuten esim. havainnoiva dokumentaari. Mutta tarkoittaako se, että mikäli emme miellä jotain dokumentaari- muotoa tai dokumentaaria suostuttelevaksi, että se ei myöskään sitä ole. Illuusio objektiivisuudesta ja realistisuudesta mielestäni ovat asioita, jotka nimenomaan takaavat hedelmällisen maaperän suostuttelulle. Suostuttelua voi olla siellä, missä sitä emme itse havaitse ja yleensä juuri tietoisien havainnoimisen ulkopuolella sen todellinen retorinen voima piilee.

4. Teoreettista taustaa

Tässä luvussa käsittelen tutkimukseni kannalta relevanttia teoreettista viitekehystä. Tarkastelen poliittisen kokoelmaelokuvan perinnettä, jonka perintönä uusi amerikkalainen poliittinen dokumentaari on kehittynyt. Lisäksi käyn läpi ikonisuuden ja denotaation käsitteitä suostuttelun näkökulmasta. Käyn läpi myös analyysini kannalta keskeiset retorisen suostuttelun käsitteet ja strategiat.

4.1. Poliittisen kokoelmaelokuvan perinne

Maailmansotien jälkeen mielipidevaikuttaminen dokumenttielokuvissa siirtyi enenevässä määrin pois valtiollisen propagandan piirissä. Varsinkin pohjoisamerikkalainen dokumenttielokuva on ollut sosiaalisesti kriittistä maailmansotien jälkeen. Erityisesti Vietnamin sodan tuloksena alkoi syntyä elokuvia, joita kutsun vastapropagandaksi, sillä näissä dokumenttielokuvissa hyökättiin vastaan oman valtion päätöksentekoa. Vietnamin sotaa kritisoivat dokumentaarit käyttivät propagandaelokuvien perinnettä hyväkseen kääntääkseen amerikkalaisen yleisön mielipiteen sotaa vastaan. Elokuvien takana ei ollut enää valtiollinen propagandakoneisto, vaan yksittäinen elokuvantekijä, joka edusti suurempaa sodanvastaista poliittista aatesuuntausta. Esimerkkeinä tällaisesta dokumenttielokuvasta toimivat Emile de Antonion *In the Year of the Pig* (1968) ja vuoden 1974 dokumenttielokuvan Oscarin voittanut *Hearts and Minds* (1974), joka oli elokuvallinen kannanotto Vietnamin sotaa vastaan, ja jonka Michael Moore mainitsee Andrew Collinsin Guardian -lehden haastattelussa 11.11.2002 yhdeksi kaikkien aikojen suosikeikseen dokumenttielokuvista.

Kaksi muuta saman aikakauden suosittua amerikkalaista vastapropagandistista dokumentaaria ovat *The Atomic Cafe* (1982) ja *Millhouse – A White Comedy* (1971), josta käytän tästä lähtien lyhennystä *Millhouse*. Stella Bruzzi (2000) kutsuu *The Atomic Cafen* ja *Millhousen* tyylisiä dokumentaareja kokoelmaelokuviksi (compilation film). Hän määrittelee kokoelmaelokuvan "dokumentaariksi, joka on koostettu lähes yksinomaan arkistomateriaalia käyttäen (mts. 21)". Tämän kokoelmaelokuvan juuret Bruzzi (2000, 22) jäljittää Esfir Shubin ja Dziga Vertovin töihin 1920-luvulla. Tärkeimmäksi kokoelmaelokuvan tekijäksi Bruzzi (mts. 23) mainitsee *Millhousen* ohjaajan Emile de Antonion. De Antonio käyttää elokuvissaan metodia, jota hän

kutsui *demokraattiseksi didaktismiksi* (ks. Bruzzi 2000, 24). Ideana on, että yleisö päätyisi elokuvantekijän haluamiin loppupäätelmiin ilman ylhäältä tulevaa opettavaista sävyä. Oleellisena elokuvallisena tyylinä de Antonio käytti metodia, josta hän käytti nimeä *kollaasiroina* (collage junk). Tässä kollaasimetodissaan hän yhdistelee ja asettaa vastakkain ihmisiä, heidän lausuntojaan ja eri arkistomateriaaleja poissa kontekstistaan. Ironinen huumori on keskeistä de Antonion kokoelmaelokuvissa. (mt.)

Arkistokuvan ja haastattelumateriaalin yhteispeli on oleellista tällaisessa didaktisessa kokoelmaelokuvassa. Arkistomateriaali on irrotettu alkuperäisestä, ja varsinkin selittäville dokumentaareille tyypillisestä havainnollistavasta tehtävästä, ja se uudelleen kontekstualisoidaan aikaansaamaan vastakkainasettelua ja uusia arkistomateriaalin ulkopuolisia dialektisia merkityksiä. Tässä tyyllilajissa arkistomateriaalin perinteinen denotatiivinen tehtävä siirtyy konnotaatiivisen puolelle. Ideologiset lähtökohdat tälle kollaasiroinan metodille ovat marxismissa, olivathan Vertov ja Shub neuvostoelokuvan tekijöitä. Myös de Antonio oli maailmankuvaltaan marxilainen (Bruzzi 2000, 23). Siinä mielessä Michael Moore tekijänä jatkaa tätä vasemmistolaista perinnettä. Onhan hänen dokumentaariensa lähtökohdat kärjistetyksi pienen ja köyhän aseman puolustaminen suuria ja rikkaita vastaan. *Fahrenheitin* kohdalla vastakkainasettelu kiteytyy köyhän kansanosien kärsimyksenä, jonka aiheuttajana on korruptoitunut valtakoneisto.

Kuten Vietnamin sotaa vastustavat dokumentit, edustaa Moorekin tekijänä elokuvillaan suurempaa aatteellista suuntausta, josta voisi käyttää määreitä vasemmistolainen, globalisaation vastainen, pasifistinen ja antikapitalistinen. Michael Mooren elokuvat ovat jatkoa Bruzzin kuvailemalle kokoelmaelokuvan perinteelle. Moore edellisten esimerkkien tapaan uudelleen kontekstualisoi arkistomateriaalia omissa elokuvissaan luoden usein ironista huumoria leikkauksen avulla. Varsinkin *Fahrenheit* on elokuvallisesti hyvin läheistä sukua de Antonion *Millhouselle*. Molemmat elokuvat käsittelevät kriittisesti oman aikansa istuvaa presidenttiä; de Antonion tapauksessa Richard Nixonia ja Mooren kohdalla George W. Bushia. Nämä kaksi elokuvaa ovat myös tyyllilajiltaan hyvin lähellä toisiaan, kuten Bushin eetosta käsittelevässä myöhemmässä luvussa tarkemmin käy ilmi.

Brian Snee ja Thomas Benson (2008, 8–9) näkevät kampanjadokumentaarit oleellisena osana poliittisen dokumentaarin historiaa Yhdysvalloissa. Nämä dokumentaarit tehdään yleensä vaalivuosina ja niitä on omalta osaltaan käytetty osana presidentinvaalien kampanjointia. Tästä perinteestä ponnistaa uusi poliittinen dokumentaari, jota Michael Mooren *Fahrenheit* heidän mukaansa edustaa.

4.2. Ikonisuus ja denotaatio suostuttelun perustana

Kuten valokuva, myös dokumenttielokuva kantaa selässään ikonisen merkin totuusleimaa. Dokumenttielokuva nähdään yleensä "aidompana" ja "todempana" kuin fiktiivinen elokuva. Jo sana *dokumentti* kantaa itsessään totuuden taakan. Vaikka tässä tutkimuksessa en keskitykään dokumentaarin totuusarvon tai "todellisuuden" määrittelyyn, sivuan dokumentaariin liittyvää ikonisen merkin luonnetta suostuttelun lähtökohtana. Mistä tämä dokumentaarin totuudellisuuden mielikuva juontaa juurensa?

Dokumentaarin "totuusväite" (joka sanoo vähintään: "Usko minua, olen maailmasta") on kaiken ei-fiktion suostuttelun perustana propagandasta rock dokumentaariin. (Renov 1993, 30 – Käännös IK)

Kuten Renovin dokumenttiominaisuuksia tarkastellessa käy ilmi, luovat mielikuvat objektiivisuudesta ja totuudellisuudesta pohjaa dokumenttielokuvan suostutteluvoimalle. Renovin (1993) mukaan dokumentaarin suostutteluvoima pohjaa sen tallentamisfunktiolle, joka taas nojaa dokumentaarin indeksisyyteen. Indeksisyys liittyy kameran tallentamisfunktioon, ja siihen kuinka kamera tallentaa mekaanisesti valon jättämän jäljen edessään tapahtuvasta näkymästä. Mikäli dokumenttielokuvaa pidetään todellisuudelle uskollisena representaationa, sen kertoma sanoma omaksutaan helpommin. Arja Jokinen (1999, 129) viittaa termillä *faktan konstruoiminen* keinoon, jolla kiistanalaiset väitteet pyritään saamaan näyttämään kiistämättömiltä tosiasioilta.

Totuudellisuusvaatimuksensa vuoksi dokumenttielokuvalla on vahva kytkös myös realismiin ja realistiseen esitykseen (Valkola 2002). Objektiivista tallentamisfunktiota korostettaessa dokumentaarista tulee realismin representaatio, joka jatkaa realistisen estetiikan perinnettä. Onko realistinen esitys kuitenkin lähtökohtaisesti poliittisesti viatonta?

Brian Winstonin (1995) mukaan realistinen tai naturalistinen estetiikka 1800-luvun Ranskassa oli kytköksissä kasvavaan sosiaaliseen huolestuneisuuteen. Naturalismilla oli selkeät kytkökset sosialismiin. Se oli aatesuuntauksena kiinnostunut todistamaan, että ihmisiä ei voi erottaa heidän sosiaalisista tai fyysisistä ympäristöistään. (Winston 1995, 30)

Dokumentin realistisuuden takana on sen oletettu luonne ikonisena merkinä. Tämän ikonisen merkin statuksen dokumentaari perii valokuvalta. Ikonisen merkin käsite tulee semiotiikan tutkimuksesta ja tarkemmin C.S. Peircen merkkiluokituksista. Peirce jakoi merkit kolmeen eri tyyppiin: ikoniseen, indeksiseen ja symboliseen. Ikoninen merkki on kohteensa kaltainen. John Fiske (1992, 71) mainitsee kuvamerkit, kuten valokuvan tädistään, selvänä ikonisena merkinä. Indeksinen merkki on suhteessa kohteeseensa, kuten savu on suhteessa tuleen. Symbolisen merkin ja sen kohteen suhde perustuu sopimukseen, ja mm. numerot ovat symbolisia merkkejä. (Fiske 1992, 70–72)

Kuva siis luokitellaan helposti ikoniseksi merkiksi, toisin sanoen merkiksi, joka on sopimuksesta vapaa, eikä vaadi samanlaista tulkintaa kuin esim. symboliset merkit. Ikonisuus ja esittävyys liittyvät valokuvan denotatiiviseen puoleen. Denotaatio tarkoittaa merkin ensisijaista ja "yleisimmin hyväksyttyä merkitystä (Fiske 1992, 113)". Kuva jääkarhusta denotoi jääkarhua. Konnotaatio taas toimii merkityksellistämisen toisella tasolla. "Se kuvaa vuorovaikutusta, joka syntyy, kun merkki kohtaa käyttäjiensä tuntemukset tai mielenliikkeet sekä kulttuuriset arvot (Fiske 1992, 113)". Valokuva jääkarhusta voi tuottaa kuvan katsojassa konnotaation esim. ilmastonmuutoksesta.

Onko dokumenttielokuva sitten realismin kaapuun piilotettua mielipidevaikuttamista? Ehkä kyse on siitä, että tietty näkökulma tai ideologia esitetään naturalistisena ja objektiivisena tietona, joka on kaapattu filminauhalle. Korostettaessa dokumentaarin realismia ja ikonisuutta, samalla piilotetaan sen puolueellisuus ja argumentoiva luonne. (ks. Valkola 2002, 58)

Roland Barthes määritteli valokuvan koodittomana sanomana (Barthes 1964, 82). Valokuva, denotatiivisuutensa vuoksi, on Barthesin (mt.) mukaan puhdas. Barthes (mts. 84) näki, että

denotatiivinen kuva luonnollistaa symbolisen sanoman. Tarkemmin määriteltynä: "Denotatiivisen sanoman syntagma luonnollistaa konnotatiivisen sanoman (mts. 89)." Tämän Barthesin määritelmän voi nähdä pätevän dokumenttielokuvan leikkaukseen. Dokumenttielokuvan raakamateriaali muodostaa sen denotatiivisen sanoman. Leikkauksessa tämä raakamateriaali editoidaan aikajalalle eli sen syntagmalle. Tästä kokonaisuudesta syntyy elokuvadiskurssin konnotatiivinen sanoma, jonka taitava editointi luonnollistaa. Samalla se luonnollistaa elokuvaleikkauksen luoman retorisen argumentin ja luo vaikutelman argumentista "asioiden tilana".

Myös Nichols (1991, 117) sitoo denotaation argumentaatioon. Hänen mukaansa "faktuaalinen dokumentointi toimii todistusaineistona, mutta oleellista on kysyä; todistusaineistona *mille* (mt.)."

Objektiivisuus siintää tärkeämpänä kriteerinä ja sitoutumispisteenä. Väite siitä, että "näin se on", ääneen lausumattomalla lisäyksellä "eikö olekin" – pyyntö suostumukseen, joka vie meitä lähemmäs uskomista – tekee objektiivisuudesta ja denotatiivisesta dokumenttielokuvan retoriikan liittolaiset. (Nichols 1991, 30. Käännös – IK)

Barthes (1964, 82–83) näkee kuvan mekaanisen tallentamisen ominaisuuden vahvistavan myyttiä sen objektiivisuudesta. Ihmisen puuttuminen (rajaus, tarkennus, kompositio jne.) vie sen konnotatiiviselle tasolle. Objektiivisuus siis vertautuu denotaatioon ja konnotaatio näyttäytyy objektiivisuuden vastakohtana.

Carl Plantingan mukaan konventionalistinen näkemys, jossa kuvan, äänen ja esikuvallisen tilanteen välinen "yhdennäköisyys" vähentää kuvan ideologisuutta, on väärä. Plantingan mukaan asia on päinvastoin ja juuri kuvan, äänen ja referentin välinen esittävyys saa katsojan jättämään huomiotta kuvan retoriset strategiat ja voimistaa dokumenttielokuvan potentiaalia johtaa harhaan. (Plantinga 1997, 81)

Dokumentaareissa vaikutelmaa denotatiivisesta objektiivisuudesta ja inhimillisen rakentelun puutteesta luodaan tyyllillisesti heikkolaatuisella ja hätäisen oloisella materiaalilla. Jarmo Valkola (2002, 27) onkin todennut, että dokumenttielokuvan realistisuutta ei hahmoteta vain suhteessa todelliseen maailmaan, vaan myös suhteessa muihin vastaaviin teoksiin. Stella Bruzzi (2000, 13) mainitsee Abraham Zapruderin kuvaaman amatöörimäisen kaitafilmitallenteen presidentti Kennedyn murhasta esimerkkinä heikon laadun todistusvoimasta. Zapruder, joka oli

kuvaajana täysi harrastelija, onnistui puhtaasti sattumalta tallentamaan kuolettavan laukauksen filmille. Bruzzi (mt.) kirjoittaa, että Zapruder -sanasta tuli amerikkalaisissa elokuvakouluissa termi, jolla viitattiin huonolaatuiseen kuvamateriaaliin, jossa oli kuitenkin erittäin vahva kuvallinen sisältö. Bruzzi nostaa Zapruderin "elokuvan" (Zapruder film) tyyppiesimerkiksi, mikäli snapshot -tyylinen, taiteellisesti kunnianhimoton ja "viaton" kuvamateriaali mielletään autenttisuuden merkitsijäksi, kuten esim. Sigfried Kracauer ja Bela Balasz tekevät (Bruzzi 2000. 14). Heikki Luostarinen (1994, 13) siteeraa Columbia Journalism Review -lehteen kirjoittamaa Alicia Mundyä, jonka mukaan "pr toimistot suosittelevat [– –] eräissä tapauksissa yksinkertaisen ja hieman amatöörimäisen tiedottamisen tekniikkaa, jolla on tarkoitus herättää toimittajien usko sanoman lähettäjän pyyteettömyyteen ja luotettavuuteen (ks. Luostarinen 1994, 13)."

Oli dokumentaarin ikoninen ja denotatiivinen todistusvoima "totta" tai ei, niin ainakin mielikuva siitä elää vahvana ja se on myös luonut omaa "todentuntuista" estetiikkaansa. Tätä estetiikkaa on vahvistanut Nicholsin (1991) luokittelema havainnoivan dokumentin suuntaus, joka osaltaan pyrki kohti puhtaampaa objektiivista havainnointia. Michael Moore käyttää rouhean amatöörimäistä, käsivaraista kuvausestetiikkaa hyväksi omissa dokumentaareissaan. Varsinkin elokuvia varten kuvatut toiminnalliset otokset, joissa kuvausryhmä jalkautuu tapahtumapaikoille, on kuvattu käsivaralla havainnoivan dokumentaarin tyyliä. Analysoidessani *Fahrenheitin* käyttämiä retorisia strategioita palaan tähän "todelta" näyttävän representaation tekemään tarkemmin kyseisen elokuvan kohdalla.

4.3 Carl Plantingan diskursiiviset parametrit

Carl Plantingan (1997) mukaan dokumenttielokuvan diskurssi esittää mallinsa maailmasta, toisin sanoen tarinansa, neljän pääasiallisen parametrin kautta. Nämä ovat valinta, järjestys, korostus ja ääni, ja niiden avulla se kommunikoi tarinansa. Alla tarkastelen näitä osatekijöitä erikseen retoriikan näkökulmasta. Myöhemmin analysoidessani *Fahrenheitia* keskityn omissa luvuissaan etenkin valintaan, järjestykseen ja näkökulmaan kyseisen elokuvan kohdalla.

4.3.1 Ääni

Carl Plantinga (1997, 98) rinnastaa äänen näkökulmaan dokumentaarin kohdalla, kuitenkin sillä erotuksella, että näkökulma voi myös merkitä narratiivin jonkun henkilön näkökulmaa asioihin tai projisoituun maailmaan. Plantingan käytössä ääni merkitsee keinoja, joilla narratiivinen diskurssi kommunikoi esikuvallisia, eli kameran edessä tapahtuvia, tapahtumia yleisölle. Itse pidän näkökulmaa sopivampana terminä ja omassa analyysissäni olen käyttänyt sitä äänen sijaan. Ääni sekoittuu elokuvatermistössä helposti teknisen äänen kanssa.

Bill Nichols (1991) käyttää termiä argumentti synonyymina Plantingan käyttämälle äänelle. Plantinga puoltaa äänen käsitettä, koska, kuten hän osuvasti perustelee, kaikki dokumentaarit eivät välttämättä varsinaisesti argumentoi (Plantinga 1997, 99). Esimerkiksi kokeelliset poeettiset dokumentaarit tai Frederik Wisemanin ja D.A. Pennebakerin havainnoivat dokumentaarit voidaan nähdä elokuvina, joista puuttuu argumentoiva ulottuvuus. Silti näissäkin elokuvissa on näkökulmansa eli äänensä.

Plantinga tarjoaa heuristiseksi välineeksi seuraavaa kolmijakoa dokumentaarin äänen suhteen: formaalinen, avoin ja poeettinen. Formaalisen ja avoimen äänen välinen ero löytyy niiden omaksuman kertojallisen auktoriteetin suhteen, kuten seuraavista kappaleista käy ilmi. Poeettisen äänen kyseessä ollessa kertojallinen auktoriteetti hylätään ja keskiöön nousevat dokumentaarin esteettiset ominaisuudet. Nämä typologiat viittaavat Plantingan mukaan elokuvan episteemisiin ja esteettisiin päämääriin ja niitä ei ole tarkoitettu varsinaisesti kategorisoidaan yksittäisiä elokuvia. (Plantinga 1997, 106)

Formaalinen ääni on yleisin ja perinteisin dokumentaareissa. Se pyrkii tarjoamaan selityksen esittämälleen palaselle maailmasta. Formaaliset dokumentaarit esittävät selkeän kysymyksen tai useita kysymyksiä ja niiden elokuvadiskurssit pyrkivät vastaamaan esittämiinsä kysymyksiin elokuvan aikana. Formaaliset dokumetaarit myös pyrkivät maksimaaliseen denotaatioiden selkeyteen ja diskurssin koherenssiin. Plantingan (1997, 107) mukaan ne ovat yleensä muodoltaan klassisia. (mt.)

Avoimet dokumentaarit sitä vastoin ovat epistemologisesti epäröivämpiä. Ne havainnoivat enemmän kuin selittävät. Vaikka avoimet dokumentaarit rinnastuvatkin Nicholsin (1991) havainnoivan dokumentaarin luokkaan ei avoin ääni rajoitu pelkästään havainnoiviin dokumentaareihin. Yleisesti ottaen avoimilla dokumentaareilla on paljon yhteistä taide-elokuvien kanssa. (Plantinga 1997, 115–119)

Poeettinen ääni Plantingan (1997, 109) mukaan ei ole kiinnostunut epistemologisista kysymyksistä, kuten havainnointi tai selittäminen, vaan ennemminkin ei-fiktiivisessä elokuvasta taiteena tai välineenä oman representaationsa tutkimukseen. Lähtökohdat ovat usein esteettisiä enemmän kuin episteemisiä. (Plantinga 1997)

4.3.2 Valinta

Plantinga (1997, 86) kirjoittaa, että dokumenttielokuvan analysoiminen alkaa kysymyksellä siitä, mitä on valittu ja mitä on jätetty pois lopulliseen teokseen. Lisäisin Plantingan ajatuksen, että varsinkin retorinen analyysi dokumenttielokuvasta vaatii tarkastelemaan mitä on valittu lopulliseen diskurssiin ja mitä siitä on jätetty pois. Valinnan avulla elokuvadiskurssi kontrolloi välittämänsä informaation määrää ja laatua. Elokuva on yleisesti ottaen tiivistämisen taidetta, jossa leikkauksilla tiivistetään aikaa ja näytetään narratiivin kannalta oleelliset asiat. Dokumentaarin ollessa kyseessä retorinen päämäärä määrittää usein diskursiivista muotoa. Materiaali, joka ei edistä narratiivia tai retorista päämäärää, joutaa yleensä leikkauspöydän lattialle.

Plantingan (1997) mukaan dokumentaarin henkilöhahmojen valinta on varsinkin retorisesti merkittävä valintakriteeri. Hän mainitsee esimerkkinä dokumentaarin *Common Threads: Stories from the Quilt* (1989), jonka päämääränä oli AIDSiin sairastuneisiin kohdistuvien ennakkoluulojen hälventäminen 1980-luvun lopulla. Elokuvaan valittiin eri henkilöitä, joita AIDS -kuolemat jollain tavalla koskettivat henkilökohtaisesti. Valitsemalla erilaisia ja eri taustan omaavia ihmisiä hahmoikseen, elokuva pyrki osoittamaan sairauteen liittyvät stereotypiat vääräksi. (Plantinga 1997, 86–88)

Henkilöiden valinta liittyy myös Arja Jokisen (1999) mainitsemaan puhujakategorioiden käyttöön, josta kirjoitan tarkemmin myöhemmin. Lyhyesti sanottuna suostuttelun kannalta on merkittävää se, mitä puhujakategoriaa puhumaan valitut henkilöt edustavat.

4.3.3 Järjestys

Dokumentaarit, kuten kaikki elokuvat, järjestävät projisoidun maailman temporaaliseen muotoon rakentaen käsittelemästään aiheesta ja sitä myöten esittämästään maailmasta narratiivin. Tämän narratiivisen diskurssin rakentamisessa järjestys, jonka kuva- ja äänimateriaali saa elokuvan lopullisella aikajanalla, on keskeinen narratiivia rakentava määrittäjä. Elokuvan diskursiivinen järjestys ei välttämättä noudata projisoidun maailman tapahtumien aikajärjestystä ja elokuvissa kronologia ja aikaa käsitellään monin eri tekniikoin. Esimerkiksi klassisessa Hollywood kerronnassa käytetyt keinot kuten takaumat, hidastukset ja ennakkoinnit rikovat reaali maailman kronologiaa. Elokuvassa aikaa ja kronologiaa manipuloidaan joko narratiivisista tai retorisisista syistä. Dokumentaarien ollessa kyseessä usein temporaalinen manipulointi tapahtuu sekä narratiivisista että retorisisista syistä.

Elokuvadiskurssin järjestystä kontrolloidaan editoinnin avulla. Elokuvaleikkaus onkin keskeinen elokuvallinen retorinen keino argumentin rakentamisessa ja elokuvan syntagman luomisessa. Retorisesti ei ole yhdentekevää missä kohtaa elokuvan aikajanaa asiat tapahtuvat, tai missä järjestyksessä tapahtumat seuraavat toisiaan (ks. Plantinga 1997). Elokuvakerronnassa otos on aina suhteessa sitä edeltävään ja sitä seuraavaan otokseen. Näin ollen katsoja myös assosioi syy ja seuraus -yhteyden ja sitä myötä jatkumon peräkkäisten kuvien välille. Tällaista toisiaan seuraavien kuvien tuottamaa assosiaatiota, ideaa, että kaksi kuvaa on enemmän kuin osiensa summa, kutsutaan yleisesti Kulesov -efektiksi. Nimi on peräisin elokuvantekijä Lev Kulesovilta, joka teki kolme erilaista leikkauskokeilua käyttäen samaa näyttelijän kasvokuvaa yhdistettynä toiseen kuvaan. Nämä toiset kuvat vaihtelivat sisällöltään: yksi oli kuva soppalautasesta, toinen lapsesta arkussa ja kolmas kuva oli puolikuva naisesta divaaniolla. Katsojat tulkitsivat, että näyttelijän kasvojen ilme muuttui sen mukaan, minkälaisen kuvan jälkeen se leikattiin. Neuvostoliiton kinokit, etunenässä Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein ja Vselovod Pudovkin, kehittivät kutsumansa intellektuaalisen montaasin peräkkäisten kuvien tuottamien assosiaatioiden varaan.

Plantingan (1997, 80) mukaan dokumentaareissa temporaalinen järjestys, kuten muutkin diskursiiviset valinnat, ovat yleensä alisteisia retorille päämäärille. Hän väittääkin, että formaaleissa dokumentaareissa editoinnin järjestys perustuu ehdotuksien (propositions) varaan, eikä tilallisen järjestyksen varaan (Plantinga 1997, 151). Editoinnin ehdotukset ovat suhteessa kuvien konventionaaliseen käyttöön, lingvistiseen selittäjään (kertojaääni tai teksti) ja kontekstiin. Lisäksi Plantinga (1997, 151–153) mainitsee Paul Messarisin propositionaalisen editoinnin funktioita, joita ovat vertaaminen, kontrastien luominen, analogian käyttö, kausaalisuus ja yleistäminen. Editointi formaalisen äänen dokumentaareissa on "propositionaalista ja analyttistä, ohjaten katsojia dokumentaarin retorisen projektin kannalta merkittäviin yksityiskohtiin (Plantinga 1997, 153)."

Bill Nicholisin (1991, 19) mukaan klassisen jatkuvuusleikkauksen periaatteet yhtenäisestä ajasta ja paikasta vaihdetaan dokumentaarikerronnassa editointiin, jonka avulla luodaan mielikuvaa yhtenäisestä argumentista, jota pystymme loogisesti seuraamaan. Hän (mt.) kutsuu tätä leikkaustyyliä *ilmeisyysleikkaukseksi* (evidentiary editing).

Carl Plantinga on samoilla linjoilla Nicholisin kanssa. Hän (Plantinga 1997, 151) mainitsee editoinnin tärkeänä parametrina diskurssin koherenssin luomiseksi. Tällä diskurssin koherenssilla Plantinga (mt.) tarkoittaa denotationaalista selkeyttä, joka auttaa katsojan prosessointia ja tulkintaa. (ks. Dijk 1985, 103–136) Plantinga (1997) näkee varsinkin alun ja lopun retorisesti ja narratiivisesti merkittävinä elokuvan diskurssissa. Analysoidessani *Fahrenheitia*, kiinnitän järjestyksen suhteen erityistä huomiota elokuvan alkuun ja loppuun.

4.3.4 Painotus

Diskursiivisen elementtien välillä on eroa niiden painotuksessa. Näitä elementtejä voidaan korostaa hyvin erityyppisillä elokuvallisilla keinoilla. Esimerkiksi se, mihin kohtaan aikajanaa materiaali leikataan, vaikuttaa siihen kuinka paljon se saa painoarvoa. Alun ja lopun kuvat ovat yleensä tärkeämmässä osassa. Lisäksi painotusta voidaan lisätä tai vähentää valaistuksella, kuvakulmalla tai leikatun otoksen kestolla. (Plantinga 1997, 97–98)

Myös otoksen toistaminen useaan kertaan elokuvan aikajanalla antaa sille painoarvoa. *Fahrenheitissa* otoksia sotapuheeseen valmistautuvasta Bushista näytetään elokuvan alkuteksteissä. Myöhemmin nämä kuvat toistetaan ajassa 01:07:50 (tunnit: min: sek.) alkavassa osiossa, joka kuvaa Irakin sodan julistusta. Samoin alkutekstien kuvat Donald Rumsfeldista, Dick Cheneysta, Condoleezza Ricesta, Colin Powellista ja Paul Wolfowitzista valmistautumassa televisiohaastatteluun toistetaan lopussa heidän purkaessa nappimikrofoonejaan. *Fahrenheit* painottaa näitä kuvia toistamalla ne elokuvadiskurssin kannalta oleellisissa kohdissa.

4.4. Arja Jokisen suostuttelevan retoriikan strategiat

Arja Jokinen (1999) on tutkinut retorisia suostuttelukeinoja diskurssianalyysin näkökulmasta. Tällaisessa retorisessa analyysissä "tarkastellaan merkitysten tuottamisen kielellisiä prosesseja siitä näkökulmasta, kuinka jotkut todellisuuden versiot pyritään saamaan vakuuttaviksi ja kannatettaviksi sekä kuinka kuulijat, lukijat tai keskustelukumppanit saadaan sitoutuman niihin (Jokinen 1999, 126)". Diskurssianalyysille tyypillisesti lähtökohtana on todellisuuden tulkinnallisuuden korostaminen. Fokus on argumentoinnissa, ei todellisuussuhteessa. Jokisen (1999) mukaan argumentteja tulisi aina tarkastella kontekstissaan ja olennaista on puhuja-yleisö-suhde.

Jokinen pohjaa omaa teoriaansa Jonathan Potterin (1996) teorioille *hyökkäävästä ja puolustavasta* retoriikasta. Hyökkäävässä retoriikassa pyritään vahingoittamaan vasta-argumenttia ja puolustavassa retoriikassa omaa argumenttia pyritään vahvistamaan, jotta sitä ei pystyttäisi vahingoittamaan (ks. Jokinen 1999, 130). Jokinen keskittyy kirjoituksessaan puolustavaan retoriikkaan, jota hän pitää retorisen argumentaation kivijalkana. Hänen mukaansa hyökkäävän retoriikan keinot ovat pitkälti samankaltaisia, mutta niitä käytetään kielenkäytön tilanteissa eri tehtäviin. (Jokinen 1999, 130–132)

Jokinen (1999) jakaa puolustavan retoriikan keinonsa kahteen kategoriaan. Yhtäältä voidaan keskittyä argumentin esittäjään ja toisaalta esitettyyn argumenttiin itseensä. Jokisen (mt.) luettelemia esiintyjään kohdistuvia keinoja ovat: etäännyttäminen omista intresseistä, puhujakategorioilla oikeuttaminen, liittoutumisasteen säätely ja konsensuksella tai asiantuntijan lausunnolla vahvistaminen.

Argumenttiin kohdistuvia keinoja puolestaan ovat: "tosiasiat puhuvat puolestaan", kategorioiden käyttö, yksityiskohdilla ja narratiiveilla vakuuttaminen, numeerinen ja ei-numeerinen määrittäminen, metaforien käyttö, ääri-ilmaisujen käyttäminen, kolmen lista, kontrastiparien käyttö, esimerkit ja rinnastukset, toisto ja tautologia ja oletettuun vasta-argumenttiin varautuminen.

Dokumentaarien kohdalla oleellinen termi on Jokisen kuvailema (1999, 129) faktan konstruointi, jonka hän määrittelee seuraavanlaisesti

Faktan konstruointi on yritys saada kuvaukset näyttämään kiistanalaisten väitteiden sijasta kiistattomilta tosiasioilta, jolloin sosiaalisen todellisuuden konstruktiivinen luonne hämärtyy ja vaihtoehtoiset todellisuuden jäsennystavat vaienevat. (Jokinen 1999, 129)

Jokisen retoristen keinojen valikoima toimii suuntaa antavana mallina analysoidessani *Fahrenheitin* retorisia keinoja. Koska Jokisen (1999) tutkimuksen painopiste on diskurssianalyysi soveltuvat jotkut keinot huomommin elokuvailmaisun analysointiin kuin toiset. Toisaalta *Fahrenheitissa* argumentaatiota kuljetetaan hyvin pitkälti puhutun kielen, joko Mooren narraation tai henkilöhahmojen lausuntojen, kautta. Jokisen keinot korreloivat myös Aristoteleen retorikan kolmijaon mukaan. Molempien keinovalikoimassa on eritelty puhujaan (eetos) ja argumenttiin (logos) keskittyvät keinot. Elokuvailmaisun myötä dokumentaarit mitä suuremmassa määrin astuvat myös tunteen (paatos) alueelle, joka on Aristoteleen retorikan kolmas tukijalka.

5. Tutkimusmenetelmä ja teoreettinen viitekehys

Koska valitsin tutkimusaineekseni yhden tietyn elokuvan ja päätin lähteä tutkimaan sitä elokuvatekstistä käsin, on sopivan tutkimusmetodin löytäminen vaatinut etsimistä ja pohdintaa.

Alkuun minua kiinnosti tutkia propagandan ja dokumentaarin suhdetta, niiden mahdollisia eroja ja yhtäläisyyksiä. Aiheeseen tutustuttuani ymmärsin aiheen liiallisen laajuuden ja tutkimuskohteekseni valikoitui suostuttelukeinojen etsiminen Michael Mooren dokumentaareista. Lopulta rajasin aineistoni yhteen elokuvaan, joka on Michael Mooren *Fahrenheit 9/11*. Syy siihen, että päätin keskittyä yhteen elokuvaan useiden sijaan oli, että koin näin löytäväni tutkimiani elokuvallisia suostuttelukeinoja tarkemmin. Kyseinen elokuva kuitenkin edustaa kaupallisesti menestynyttä nykyaikaista poliittista dokumentaaria. Koin, että laajempi aineisto ei toisi tutkimuksellisesti ratkaisevasti uutta, vaan ennemminkin paisuttaisi aineistomäärän ja analyysin laajuutta.

Tutkimuskysymykseni liittyessä vaikuttamiskeinoihin kyseisessä elokuvassa, aloin etsiä sopivaa analyysimenetelmää näiden vaikutuskeinojen tutkimiseen. Perinteisesti elokuvatutkimuksessa tutkimuskohteeksi on rajattu joko, tuotanto, mediateksti (eli teos) tai vastaanotto (Laine 1994, 51). Koska minua kiinnosti nimenomaan analysoida mediatekstistä löytyviä vaikuttamisen keinoja, rajasi se tuotannon ja vastaanoton tutkimisen tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

Tutkimukseni painopisteen rajaaminen sivuaa Stuart Hallin (1997, 15) määrittelemää kolmea eri representaation tasoa. Hallin määrittelemät näkökulmat ovat intentionaalinen, refleksiivinen ja konstruktivistinen näkökulma. Janne Seppänen (2005) on teoksessaan *Visuaalinen Kulttuuri* käsitellyt näitä kolmea representaation tasoa suhteessa kuvatutkimukseen. Intentionaalisella tasolla selvitetään, mitä tekijä haluaa teoksellaan sanoa. Refleksiivisyys taas käsittelee sitä, millä tavalla teos heijastaa todellisuutta. Konstruktivistinen näkökulma tutkii millaisen todellisuuden kuvarepresentaatio rakentaa.

Koska tutkimuskohteenani on dokumenttielokuva, jolla ontologisesti on suhde mediatekstin ulkopuoliseen todellisuuteen, joudun tarkastelussani ottamaan huomioon dokumentaarin refleksiivisyyden, varsinkin siltä osin kuin dokumentaarin suostutteleva voima perustuu sen ole-

tettuun refleksiivisyyteen. Kuitenkaan oman tutkimukseni tavoite ei ole selvittää pitävätkö *Fahrenheitissa* esitetyt väittämät paikkaansa. Sitä tarkastelua on tehty paljon elokuvan ilmestymisen jälkeen. Lisäksi dokumentaaritutkimusta leimasi vuosituhaten vaihteeseen asti kysymykset dokumentaarin suhteesta ympäröivään todellisuuteen ja objektiivisuuteen. Mielestäni tätä aihetta sivuavia tutkimuksia on tehty jo aivan riittävästi ja olen jättänyt dokumentaarin todellisuussuhteen syvemmän ruotimisen oman tutkimukseni ulkopuolelle.

Tutkiessani dokumenttielokuvaa propagandistisen suostuttelun välineenä en voi kokonaan erottaa dokumentaaria tekijästään. Suostuttelua tutkiessa on mahdotonta välttää kysymästä, kenen sanomalle suostutellaan? Tai kuka on argumentoija? Siellä missä on suostuttelua, on aina myös suostuttelija. Vaikka en ole tutkimuksessani keskittynyt tutkimaan tekijän omia intentioita, en ole myöskään voinut ummistaa silmiäni kokonaan tekijän tarkoitusperiltä. Suostuttelu ei voi tapahtua irrallaan suostuttelijasta ja suostuteltavana olevasta yleisöstä. Kuten sanottu, tutkimukseni keskittyy enemmän elokuvallisiin suostuttelun keinoihin, tekijän motiiveita arvioin mediatekstistä löytyvien keinojen kautta. Koen, että tekijän todennettavien intentioiden tutkiminen vaatisi oman erillisen tutkimuksensa tekijähaastatteluineen.

Olen keskittynyt tutkimaan representaatiota ensisijaisesti konstruktivistisesta näkökulmasta. Janne Seppäsen sanoin konstruktivistisessä näkökulmassa "mielenkiintoiseksi nousee kysymys, millaisia keinoja representaatio käyttää hyväkseen *antaakseen vaikutelman*, että se *esittää* todellisuutta (Seppänen 2005, 95)". Varsinkin siihen miten *Fahrenheit* käyttää eri arkistomateriaaleja argumenttiensa "todistusaineistona" konstruktivistinen näkökulma soveltuu hyvin. Tutkin elokuvatekstiä ja pyrin löytämään diskurssista itsestään retorisia ja audiovisuaalisia suostuttelun rakenteita ja tekniikoita.

Tutkimukseni on luonteeltaan laadullista tutkimusta johon olen yhdistänyt piirteitä määrällisestä tutkimuksesta esim. luokitellessani *Fahrenheitissa* esiintyvät henkilöahmot eri puhujakategorioihin tai eritellessäni tiettyjen retoristen keinojen, kuten koominen montaasi, yleisyyttä. Koska tutkin kulttuurintuotetta, johon liittyy vahvasti subjektiivinen tulkinta, on myös oma tutkijan tulkintani korostetussa asemassa tutkimuksessani.

Analyysini lähestymistavan voi nähdä muunnelmana diskurssianalyysistä, mikäli diskurssi määritellään Carl Plantingan ymmärtämällä tavalla:

Elokuvan diskurssi on sen tarkoituksellinen äänten ja kuvien järjestys eli se mekanismi, jonka avulla se heijastaa mallinsa maailmasta ja jonka avulla se suorittaa monipuolisia muita toimintoja. Siinä missä dokumentaarisella tekstillä on fyysinen olomuoto – nauha projisoituja kuvia ja vahvistettuja ääniä, diskurssi on abstrakti – muodollinen järjestys. Diskurssi on keino, jolla projisoidun maailman tarina tai tapahtumat kommunikoidaan; sen ensisijaiset strategiat, kaikista abstrakteimmalla tasolla, ovat valinta, järjestys, painotus ja ääni. (Plantinga 1997, 85. Käännös – IK)

Tarkastelen juuri tätä diskursiivista muotokieltä, johon Plantinga viittaa. Minkälaisia narratiivisia ratkaisuja Moore käyttää *Fahrenheitissa*? Kuinka hän yhdistelee projisoituja kuvia ja vahvistettuja ääniä tuottaen lopullisen retorisen diskurssin?

Pääasiallisena analyysimenetelmänäni toimii elokuvan lähiluenta. Hannu Salmi on kirjoittanut elokuvan lähiluennasta seuraavasti: "elokuvan lähiluku tarkoittaa siis viime kädessä elokuvan mahdollisimman tarkkaa erittelyä ja elokuvan kielen purkamista (Salmi 1993, 144)." Salmi käyttää lähiluentaa elokuvan historialliseen tutkimiseen, joten sovellan hänen mainitsemaansa lähiluentaa omassa tutkimuksessani siltä osin, kuin se omaan tutkimuskysymykseeni soveltuu jättäen Salmen mainitsemat historialliset elementit vähemmälle.

Heini Hakosalo (1994, 34–35) erittelee omiksi elokuva-analyysin tyypeiksi ideologisen ja formaalisen analyysin. Formaalin analyysi Hakosalon mielestä tarkastelee "lyhyesti sanoen sitä *miten* esitetään (Hakosalo 1994, 34)". Ideologinen analyysi hänen mukaansa "selvittää ketkä esittävät ja *miksi* (Hakosalo 1994, 35)". Oma analyysimenetelmäni edustaa formaalista analyysia. Tutkin nimenomaan sitä, kuinka *Fahrenheit* esittää retoriset argumenttinsa ja millä keinoilla se pyrkii vakuuttamaan katsojansa. Kuvallisen puolen analysoinnissa pohjaan osittain semiotiikkaan, etenkin Roland Barthesin käsityksiin kuvan denotatiivisesta ja konnotatiivisesta puolesta.

Koska tutkin yhden tekijän tuotantoa keskittyen yhteen dokumentaariin, on tutkimukseni lähtökohtaisesti tapaustutkimus. Samalla lailla tutkimukseeni liittyvät tapaustutkimukselle tyypilliset haasteet, joita ovat lähinnä tutkimuksen yleistettävyyden vaikeus ja tutkijan subjektiivisuus (Saarela-Kinnunen & Eskola 2010, 190).

Käyttäessäni metodinani elokuvan lähilukua, joka pohjaa omiin tutkijan tulkintoihini, ei tutkimustani voi yleistää koskemaan kaikkia dokumenttielokuvia. Valitsemallani lähestymistavalla pääsen kuitenkin mielestäni syvemmälle tutkimuskohteessani kuin muilla ”objektiivisemmilla” tai edustavimmilla menetelmillä. Yleistettävyyden ongelmaa olen pyrkinyt ratkaisemaan peilaamalla aineistoani aiempiin dokumentaareihin ja niistä esitettyihin teorioihin. Lisäksi pyrin kuvaamaan tutkimusprosessini ja aineistoni mahdollisimman kattavasti, jotta tutkimuksesta selviää, miten johtopäätöksiin on päädytty. Tämän myötä myös tutkimuksen lukija voi arvioida tutkimukseni luotettavuutta.

Koska dokumenttielokuvassa yleensä, ja varsinkin *Fahrenheitissa*, kertojääni on keskeinen kerronnan keino, en tutkimuksessani keskity pelkästään kuva-analyysiin. Myös sanalliset merkitykset liittyvät tutkimusaineistoni retoriikan rakentumiseen.

Tarkemmin määriteltynä analyysini on yhdistelmä retorista analyysiä, joka on yksi diskurssi-analyysin painopistealueista, ja elokuvan lähiluennalla toteutettavaa formaalista analyysiä. Omassa tutkimuksessani laajennan retorisen analyysin kattamaan kielellisten prosessien lisäksi myös kuvallisen aineiston. Pyrin tutkimaan kuvavalintoja, editointia, musiikin käyttöä ja kuvan sekä lingvistisen tekstin yhdistämistä retorisen vaikuttamisen näkökulmasta.

Käyttämäni retorisen analyysin juuret ovat Aristoteleen (1997) klassisessa retoriikan tutkimuksessa, jonka hän määritteli kirjassaan *Retoriikka*. Peilaan Aristoteleen kolmijakoa järkeen (logokseen), tunteeseen (paatokseen) ja puhujan luonteeseen (eetokseen) perustuvasta vaikuttamisesta aineistoelokuvaani. Mielestäni Aristoteleen kolmijako soveltuu hyvin tutkimukseeni, sillä dokumentaari itsessään välittää tunteita ja sillä on objektiivisuuden ja faktuaalisuuden konnotaatioita, jotka sitovat sen järjen ja totuuden alueelle. Puhujan eetos on myös oleellinen elementti, koska aineistona toimivassa dokumentaarissa esiintyy lukuisa joukko ihmisiä, joiden kautta suostuttelu suurelta osin tapahtuu.

Vaikka retorinen analyysini pohjaakin osiltaan Aristoteleen retoriikkaan, on se tutkimuksellisilta lähtökohdiltaan lähempänä dialektiikkaa, kuin Aristoteleen analyyttistä retoriikkaa. Chaïm Perelman (1996, 8) erottelee analyyttisen päätelmän dialektisesta siten, että analyyttinen päätelmä koskee totuutta, kun taas dialektinen koskee mielipiteitä. Perelmanin mukaan: "dialektisessa päättelyssä haetaan hyväksyntää väitteille, jotka ovat tai voivat olla kiistanalaisia – eli

pyritään suostuttelemaan tai vakuuttamaan (mts. 8)." Perelman nimittää dialektiikkaa uudeksi retoriikaksi. Uuden retoriikan tutkimuskohteena on kaikenlainen vakuuttaminen esitystavasta tai käsitellyistä asioista riippumatta (Perelman 1996, 12). Aristoteleen retoriikasta poiketen

argumentaatiossa ei pyritä todistamaan johtopäätöksiä, vaan siirtämään premisseille osoitettu *hyväksyntä* koskemaan myös johtopäätöksiä. Puhujan on onnistuakseen lähdeittävä liikkeelle riittävän hyväksynnän saaneista premisseistä: ellei hyväksyntä riitä, suostuttelua yrittävän on ensi töikseen pyrittävä vahvistamaan sitä kaikin keinoin. (Perelman 1996, 28)

Oma tutkimukseni edustaa lähtökohdiltaan Perelmanin kuvailemaa uutta retoriikkaa. Mielestäni *Fahrenheitin* retoriikka ei perustu syllogismien kautta todistamiselle, jossa premissien kautta todistetaan johtopäätös, kuten Aristoteleen retoriikassa on tapana. Sitä vastoin elokuva pyrkii saamaan yleisön hyväksymään sen esittämät johtopäätökset.

Pääasiallisena teoreettisena viitekehyksenä toimivat Carl Plantingan (1997) teoriat ei-fiktiivisen elokuvan retorisista ulottuvuuksista. Tutkinkin *Fahrenheitissa* Plantingan nimeämiä diskursiivisia strategioita; valintaa, järjestystä, painotusta ja ääntä. Carl Plantingan ja Chaïm Perelmanin lisäksi käytän graduni pohjana Arja Jokisen (1999) määrittelemiä puolustavan retoriikan keinoja. Tarkastelen missä määrin *Fahrenheitista* on löydettävissä Jokisen listaamia suostuttelevan retoriikan keinoja ja kuinka nämä suostuttelukeinot korreloivat elokuvailmaisun kanssa.

Aineistona dokumenttielokuva edustaa Janne Seppäsen (2005, 90–93) kuvailemaa multimodaalista aineistoa eli aineistoa, jossa yhdistyy useita eri ilmaisumuotoja. Dokumenttielokuvan kohdalla multimodaalisuus ilmenee mm. kuvallisessa ilmaisussa, verbaalisessa puheessa, kirjoitetuissa tekstigrafiikoissa ja musiikin käytössä. Seppäsen mukaan "multimodaalisuus asettaa haasteen mediakuvan analysoimiselle. On osattava tulkita sekä sanalista että kuvalista representaatiota ja vielä niiden keskinäistä vuorovaikutusta (Seppänen 2005, 91)."

Tämän Seppäsen mainitseman multimodaalisuuden haasteen olen kohdannut yhdistämällä tutkimustyössäni sekä elokuva-analyysin että retorisen analyysin menetelmiä. Analysoin elokuvan lähiluennan avulla aineistonani toimivaa *Fahrenheitia* eritellen siitä retorisia strategioita.

Analyysini tulkitsemiseen käytän Aristoteleen klassista retoriikkaa, uutta retoriikka, Carl Plantingan erittelemiä ei-fiktiivisen elokuvan retorisia strategioita ja Arja Jokisen luettelemia puolustavan retoriikan keinoja. Lisäksi tarkastelen löydänkö aineistosta uusia, edellä mainittujen henkilöiden erittelemien keinojen ulkopuolisia elokuvallisia retorisen suostuttelun keinoja.

Kuten laadullinen analyysi yleensä, myös oma tutkimukseni on vahvasti tutkijalähtöinen. Tilastollista yleistettävyyttä tärkeämpää on tutkijan oma tulkinta. Yksittäistä analysoimalla pyrin kertoa jotain yleisemmästä ilmiöstä, tässä tapauksessa dokumentaarin ja suostuttelun yhteydestä ja keinojen kirjosta.

6. Elokuvaretorinen analyysi *Fahrenheit 9/11*:n suostuttelukeinoista

Olen jakanut *Fahrenheitista* löytyvät suostuttelukeinot kolmeen löyhään pääluokkaan: argumentin esittäjään kohdistuviin (luku 6.1.), argumentin sisältöön kohdistuviin (luku 6.2.) ja elokuvallisiin vaikuttamisen keinoihin (luku 6.3.). Tämä kolmijako korreloi pääpiirteiltään Aristoteleen retoriikan kolmijakoa eetokseen, logokseen ja paatokseen. Lisäksi tässä jaottelussa olen ottanut huomioon Arja Jokisen (1997) käyttämän jaottelun argumentin esittäjään ja argumenttiin itseensä kohdistuvista keinoista.

Käyttämäni kolmijako on suuntaa antava. Jotkut vaikuttamisen keinot, kuten *järjestys*, toimivat sekä elokuvallisina että argumentin sisältöön kohdistuvina keinoina. Lopullinen retorinen argumentaatio *Fahrenheitissa* muodostuu usein myös eri keinojen päällekkäisellä käytöllä. Tässä mielessä keinojen jaottelua ei pidä nähdä tiukkana kategorisointina.

Kaikkia *Fahrenheitista* löytyviä suostuttelun keinoja en ole purkanut analyysiini, sillä erilaisia argumentaatiotekniikoita elokuvasta löytyy syvemmin analysoitaessa todella paljon. Tämän tutkimuksen laajuuden huomioiden, olen sisällyttänyt analyysiini mielestäni oleelliset ja useimmin toistuvat retoriset keinot. Lisäksi lukujen sisällä olen viitannut tiettyihin keinoihin, kuten kuvallisiin metaforiin, prolepsikseen ja tahalliseen puutteelliseen havainnollistukseen, vaikka näille en ole omaa alalukua suonutkaan. Tällä tavoin olen pyrkinyt välttämään turhaa toistoa ja päällekkäisyyttä gradussani. Nämä keinot ovat kuitenkin merkittäviä *Fahrenheitin* retoriikan kannalta, vaikka niitä en ole omiin lukuihin jakanutkaan.

Tässä analyysiluvussani pyrin kuitenkin tarjoamaan perustellun ja kattavan analyysin *Fahrenheitissa* käytettävistä retorisen suostuttelun pääkeinoista. Aineiston multimodaalisuuden huomioon ottaen tarkastelen niin kielellisiä, kuvallisia, kuin äänellisiä suostuttelukeinoja ja strategioita.

6.1. Henkilöhahmojen eetos *Fahrenheitissa*

Ylimpänä diskurssien hierarkiassa *Fahrenheitissa* on elokuvantekijä Michael Moore, joka toimii elokuvassa kertojajäsenenä ja on ajoittain näkyvästi läsnä kuvassa aktiivisena ja vuorovai-

kutteisena toimijana. Analysoin Mooren performatiivista ohjaajaroolia suostuttelun näkökulmasta.

Fahrenheit vie retorista argumenttiaan eteenpäin suurelta osin haastateltavien tai muulla tavoin ääneen päästettyjen henkilöiden kautta. Carl Plantinga (1997, 162) näkee, että formaalisen tyylin dokumentaareissa tekijän tehtävänä on sovittaa haastateltujen ihmisten näkökannat palvelemaan elokuvan diskursiivista päämäärää. Tässä mielessä *Fahrenheitin* osalta on oleellista tarkastella, mitä elokuva käyttää retorisen argumenttinsa äänitorvina, ja vastaavasti mitä ja miten se päästää vastustamaan elokuvan retoriikkaa diskurssissaan. Kuten Carl Plantingan (1997) strategioita käsittelevässä luvussa totesin, on puhujasubjektien valinta merkittävä valintakriteeri suostuttelun kannalta. Tarkastelen puhujien valintaa lähinnä heidän puhujakategorioidensa kautta; toisin sanoen sitä, minkälaisen puhujakategorian omaavia puhujia päästetään ääneen milloinkin ja missä tarkoituksessa. Arja Jokisen (1999) suostuttelevan retoriikan keinoista löytyy *puhujakategorialla oikeuttaminen*. Hänen mukaansa arvostetusta kategoriasta lausuttu puhe voi saada helpommin vakuuttavan puheen statuksen, kun vähemmän arvostetusta kategoriasta lausuttu puhe (Jokinen 1999, 135).

Olen tietoisesti jättänyt puhujakategorioiden ulkopuolelle Bushin hallinnon keskeiset edustajat, kuten Donald Rumsfeldin, Paul Wolfowitzin, Colin Powellin, Dick Cheney'n ja Condoleezza Ricen. Nämä em. henkilöt mielestäni Bushin rinnalla elokuvan antagonistia ja olen käsitellyt heitä luvussa, jossa tarkastelen Bushin representaatiota. Lisäksi olen lukenut Bushin perheen lakimiehen James Bakerin kuuluvan tähän antagonistiryhmään, sillä elokuvassa käsitellään hänen henkilöhahmoaan ja rooliaan Bushin taloudellisissa kytköksissä.

Koska *Fahrenheitin* pääasiallisena teemana ja aiheena on silloinen presidentti Bush, tarkastelen kuinka elokuva rakentaa Bushin antagonistin eetosta. Bush ei ole varsinaisesti elokuvassa niinkään puhujasubjekti, vaikka hänen useita puheotoksia elokuvaan onkin leikattu, vaan enemmänkin puhujasubjektien argumentaation kohde. Tutkin, kuinka elokuva rakentaa Bushin eetosta kolmen keskeisen argumentin kautta.

6.1.1. Michael Moore performatiivisena kertojana

Tarkasteltaessa suostuttelun eri tekniikoita Michael Mooren teoksissa, kertojaääntä ei yksinkertaisesti voi jättää huomiotta. Moore toimii itse kaikkien elokuviansa kertojaääninä lausuen ”lopullisen totuuden”. Narraatio ohjaa katsojaa tulkitsemaan kuvassa näkyvää materiaalia elokuvan retorisen päämäärän mukaisesti. Eri tekstien hierarkiassa, Mooren ei-diegeettinen (eli kuvan ulkopuolinen) kertojaääni saa korkeimman aseman. Tämä kertojaääni kiteyttää elokuvien sanoman ja muu kuva- ja äänimateriaali on alisteista sille. Niiden tehtävänä on lähinnä tukea argumenttia, minkä kertojaääni esittää. Narraation merkitystä *Fahrenheitissa* käsittelen yksityiskohtaisemmin myöhemmässä luvussa. Kuten Nichols (1991) on asian ilmaissut, haastattelut ovat alisteisia elokuvadiskurssin retoriselle argumentille, jonka ilmaisukanavana on yleensä ”Jumalan ääni” -tyylinen kertojaääni tai diegeettinen (kuvan sisäinen) autoritäärinen ääni, joka puhuu koko diskurssin puolesta. Vuorovaikutus rakentuu hierarkkisesti ja haastateltava on alisteinen haastattelijalle. (mts. 37)

Ei-diegeettisen kertojaäänien lisäksi Michael Moore esiintyy itse elokuvissaan diegeettisenä henkilöhahmona. Esimerkkeinä tällaisista kohtauksista *Fahrenheitissa* toimivat mm. kohtaukset, jossa hän lukee Patriot Act -lakia jäätelöauton kaiuttimista tai värvää kongressiedustajien lapsia osallistumaan Irakin sotaan. Tällöin Mooresta tulee elokuvan esiintyjä ja hän toteuttaa performatiivisen ohjaajan funktiota.

Mooren ruudulla näkyvät performatiiviset tempaukset tarjoavat katsojalle omanlaisensa kohteen *poliittiseen mimesikseen* (Gaines 1999; Terrill 2008). Poliittista mimesistä hyödyntävässä dokumentaarissa katsojalle näytetään kuvissa aktiivisesti kamppailevia ihmisiä, joiden toiminnasta katsoja voi ottaa mallia omalle aktiivisuudelleen (Terrill 2008, 137). Näkyvällä toiminnallaan Moore antaa mallin aktiiviselle kansalaistoiminnalle passiivisen tarkkailun sijasta.

Lisäksi Moore näkyy ja kuuluu diegeettisesti muutamissa haastatteluissa, kuten haastattellessaan Lila Lipscombia, Craig Ungeria tai korpraali Henderssonia. Näissä yhteyksissä Moore vahvistaa ja tukee haastateltavan sanomaa toimien katsojalle referenssinä haastateltavan sanoman tulkitsemisessa. Esimerkiksi FBI agentti Jack Cloonanin kertoessa, että hän olisi ottanut Bin Ladenin sukulaisia kuulusteluun, ennen kuin heidät päästettiin lähtemään maasta syyskuun 11. terrori-iskujen jälkeen, Moore sanoo: ”Kukaan ei olisi kyseenalaistanut sitä.”

Tässä esimerkissä Moore kertoo suoraan katsojalle, kuinka FBI -agentin lausuma tulee tulkita. Sen sijaan, että kiinniotto nähtäisiin rikkomuksena kansalaisoikeuksia vastaan, tulee se nähdä järkevänä tutkivana toimintana.

Nicholsin mukaan fyysisellä läsnäololla on retorinen funktionsa. Reportteri, joka näkyy kuvassa toteuttaa hänen mukaansa metonymiaa. Metonymia luo assosiaatioita fyysisesti yhteydessä olevien ilmiöiden välillä. Nichols näkee, että tapahtumapaikalla fyysisesti läsnä oleva reportteri saa aikaan vaikutelman, että hän tietää kuinka asiat oikeasti ovat, koska hän on fyysisesti paikan päällä, toisin kuin esimerkiksi studion uutisankkuri. (Nichols 2001, 54)

Myös uutta retoriikkaa tutkinut Chaïm Perelman (1996) näkee läsnäolon ja retorisen vaikuttamisen välillä selvän yhteyden. Hänen mukaansa läsnäolon tunne vahvistaa argumenttia. Retoriikka on läsnäolon tunteen luomista. (Perelman 1996, 44–45) Kameran indeksinen ominaisuus eli se, että se tallentaa mekaanisesti edessään näkyvän näyn, toimii takuuna läsnäolosta.

Näin ollen Mooren esiintyminen kuvassa yhdessä dokumentaarin subjektien kanssa antaa Mooren väittämille painoarvoa. Hän on fyysisesti samassa todellisuudessa elokuvan henkilöhahmojen kanssa. Kun Moore haastattelee kadulla kirjailija Graig Ungeria Saudi-Arabian suurlähetystön, Kennedy Centerin ja Watergate hotellin risteyskohdassa, toimii hänen läsnäolonsa metonymiana elokuvan retorisen argumentin verifikaatiolle. Tässä kyseisessä kohtauksessa tuo retorinen argumentti on Bushin hallinnon kytkökset saudi-arabialaisiin liikemiehiin. Watergate -hotellin läsnäolo luo myös assosiaation presidentti Nixonin ja hänen valtakautensa lopettaneeseen skandaaliin.

Lisäksi tässä kohtauksessa käytetään strategiaa, josta Arja Jokinen (1999, 146) käyttää nimitystä *numeerinen määrällistäminen*. Saudien kytköksiä USA:n hallintoon havainnollistetaan kertomalla kuinka paljon rahaa saudeilla on amerikkalaisissa pankeissa ja mitä prosenttiosuutta se koko bruttokansantuotteesta vastaa. Näillä luvuilla pyritään vahvistamaan argumenttia Bushin ja saudien kytköksistä.

Mooren ruutupersoonan habitus on keskeinen tekijä hänen eetoksensa rakentumisen kannalta. Elokuvissaan esiintyvä Michael Moore on performatiivinen roolihahmo ja luomus, joka

on hyvä erottaa yksityishenkilöstä nimeltä Michael Moore. Mooren ruutuhabitus rakentaa hänestä mielikuvaa työväenluokkaisesta "perusamerikkalaisesta" kadun tallaajasta. Kuvassa Mooren "univormuna" toimivat lippalakki, hieman huonosti istuvat farkut ja yleensä lenkkarit. Usein hänellä on myös päällään ruskea takki. Tavallaan Mooren ruutupersoonana on amerikkalainen vastine suomalaisesta tuulipukukansalaisesta. Tällä olemuksellaan Moore luo mielikuvaa kuulumisestaan kansan syviin riveihin, ennemmin huonompiosaisiin kuin eliittiin. Mooren habituksella on oma retorinen funktionsa. Kuten Richard Taylor kirjoittaa:

Jotta propagandisti toimisi tehokkaasti, on hänen luotava yleisön mieliin selvästi määriteltä jännite vastapareille "hyvä" ja "paha" tai "me" ja "he", mieluummin molemmille. Yleisö voi siten identifioitua propagandistin edustamien voimien *kanssa* niitä voimia *vastaan*, joita hän vastustaa. (Taylor 1979, 70 - Käännös IK)

Mooren vapaamuotoinen ja rento haastattelutyylisi sekä näennäisen huoleton ja viimeistelemättömän pukeutuminen tarjoavat vastaparin valtaapitävän eliitin virallisuudelle ja identifioitumispinnan katsojille. Silmiinpistävää on, että Michael Mooren ruutupersoonana toteuttaa strategiaa, jota ohjaaja Pavel Petrov-Bytov (1929) peräänkuulutti käytettäväksi Neuvostoliiton propagandafilmeissä:

Saadaksemme massat taaksemme meidän pitää joko olla osa massoja tai olla opiskellut heitä perinpohjaisesti. Meidän täytyy myös kokea mitä massat kokevat.[— —] Meidän täytyy puhua heidän omalla kielellään. Meidän täytyy olla sydämeltämme mukana heidän kanssaan. Emme voi ylenkatsoa massoja, vaan artistin täytyy ajatella ja tuntea olevansa osa massoja ja olla heidän kanssaan etulinjassa. (Petrov-Bytov teoksessa Taylor 1979, 61 - Käännös IK)

Moore käyttää juuri Petrov-Bytovin peräänkuuluttamaa tekniikkaa ruutupersoonansa olemuksessa. Hänen duunarimainen olemuksensa asettaa hänet osaksi työväestöä ja täten osaksi puhuteltua kohdeyleisöä. Jokinen (1999, 135) kirjoittaakin, että se kuinka argumentin esittäjä kategorisoi itseään, kertoo, minkälainen on se yleisö, johon hän pyrkii vetoamaan. Michael Mooren ruutupersoonana ikään kuin sanoo katsojille: "Katso, olen osa teitä." Laskeutuessaan olemukseltaan yleisönsä tasolle ja jopa sen alle, Michael Moore implikoi, että hän on pienen "tavallisen" ihmisen asialla suurta valtakoneistoa vastaan.

6.1.2. Fahrenheit 9/11 ja puhujakategoriat

Fahrenheitin puhujat edustavat useaa eri puhujakategoriaa. Kyseisessä elokuvassa kategorioiden rajat ovat kuitenkin häilyviä, eikä niille ole selkeitä yksiselitteisiä merkitsijöitä. Yhtenä erottelavana tekijänä voisi käyttää materiaalin alkuperää ja erotella puhujat sen mukaan, onko heidän lausuntonsa alkuperä jostain toissijaisesta medialähteestä vai onko *Fahrenheitin* tuotantoryhmä käynyt heitä haastattelemassa itse. Puhujia voisi myös kategorisoida sen mukaan, onko heidät nimetty tekstimerkitsijällä, ts. nimigrafiikalla, vai ei. Lisäksi puhujien saama ruutuaika ja esiintymiskerrat vaihtelevat ja puhujia voi myös ryhmitellä sen mukaan. Itse olen kuitenkin valinnut ryhmitellä puhujat hierarkkisesti heidän retorisen käyttötarkoituksensa mukaan. Käyttämäni ryhmittelyn ei ole suinkaan tarkoitus olla ilmatiivis ja poissulkeva. Päinvastoin, tietyt henkilöt voi nähdä kuuluvan esim. kahteen eri kategoriaan, ja tulkinnasta riippuen käyttämäni kategoriat saattavat sisältää useampia tai vähemmän subjekteja. Tarkoitukseni on ollut löytää retorisilta funktioiltaan erityyppisiä puhujia ja arvioida näiden eri puhujakategorioiden retorinen tehtävä *Fahrenheitissa*.

Elokuvassa esiintyy Mooren ja antagonistien lisäksi lukuisia muita henkilöitä eri puhujakategoriassa. *Fahrenheitissa* "puhuvat päät" edustavat retorisesti kolmea pääkategoriaa. Yhtäältä ovat asiantuntijalausunnat. Jokinen (1999, 138–139) luokittelee erikseen omaksi retoriseksi kategoriakseen *konsensuksella tai asiantuntijan lausunnolla vakuuttamisen*. Jokisen mukaan (mt.) varsinkin usean toisistaan riippumattoman asiantuntijan päätyminen samanlaisiin johtopäätöksiin vahvistaa argumentin retorista luonnetta.

Asiantuntijalausuntoja *Fahrenheitissa* on useaa eri tyyppiä; osaa elokuvantekijät ovat haastatelleet henkilökohtaisesti elokuvaa varten, osa asiantuntijalausunnoista on leikattu insertteinä uutis- tai ajankohtaisohjelmista ja osa on heidän virallisista lausunnoistaan. He toimivat Aristoteleen (1997) retorisen vaikuttamisen kolmijaossa logoksen eli järkeen vetoamisen välineinä ja pyrkivät antamaan rationaalista uskottavuutta elokuvan retoriselle sanomalle.

Toisaalta puhuvina päinä on ns. tavallisia kansalaisia. He toimivat elokuvassa pääsääntöisesti joko tunteellisina samastumiskohteina tai havainnollistajina. Tunteen välittäjien tehtävänä ei ole vedota järkeen, vaan Aristoteleen retoriikan kolmijakoa mukaillen näiden uhrisubjekteina toimivien kansalaisten retorisena tehtävänä on vedota katsojan tunteisiin eli paatokseen.

Tunteenvälittäjien lisäksi *Fahrenheitista* löytyvät erilaiset argumenttia tai esimerkkejä havainnollistavat henkilöt. Olen käyttänyt heistä nimitystä havainnollistajat. Heidän tehtävänsä on toimia väitetyin argumentin tai asiantilan omakohtaisina todistajina, ja he ovat luomassa omalta osaltaan läsnäolon tunnetta.

Elokuvasta olen löytänyt yhteensä 34 pääpuhujaa, jotka olen hierarkkisesti puhujina sijoittanut tärkeimmiksi heti Mooren alapuolelle (Liite 1.). Nämä henkilöt ovat pohtähti Britney Spearsia lukuun ottamatta nimetty tekstigrafiikalla. Ikonisuutensa vuoksi hän on kuitenkin suurelle yleisölle tuttu, ja Moore mainitsee hänen nimensä narraatiossaan. Yksi pääpuhujista ei näy ollenkaan kuvassa, mutta kuuluu kuvan ulkopuolelta, ja hänet on nimetty grafiikalla. Tämä henkilö on Valkoisen talon kirjeenvaihtaja Helen Thomas, joka esiintyy elokuvassa pelkällä diegeettisellä äänellään esittäen kysymyksen Valkoisen talon tiedottajalle kuvan ulkopuolelta.

Nämä em. henkilöt toimivat nimenomaan retorisen sanoman äänitorvina ja heidän primaarinen funktionsa on puheen funktio. Monet heistä esiintyvät elokuvassa useampaan kertaan, ja he ovat elokuvan retoriikan pääagentteja. He esiintyvät elokuvassa ensisijaisesti puhesubjekteina erotuksena muista henkilöhahmoista, joilla on erityyppinen narratiivinen tai retorinen funktio, kuten henkilöt, joiden elokuvallinen tehtävä toimia ensisijaisesti performanssina (esim. armeijan värväysupseerit) tai henkilöt, jotka toimivat ennemmin *vox populi* -tyylisinä nimettöminä kansanääninä ja ovat täten puhujahierarkiassa alempana.

6.1.2.1. Asiantuntijat

Olen rajannut elokuvien pääpuhujista yhteensä 23 puhujan edustavan puhtaasti asiantuntijakategoriaa. Asiantuntijoiden kanssa samassa hierarkkisessa kategoriassa puhtaasti tunteita välittäviä henkilöhahmoja elokuvassa on neljä henkilöä. Näiden lisäksi kolme puhuvista subjekteista kuuluvat sekä asiantuntija- että tunteenvälittäjän kategoriaan. Havainnollistajia nimitystä pääpuhujista on kolme.

Asiantuntijoista yhdeksän vastustavat elokuvan retoriikkaa. Loput 14 asiantuntijaa puolustavat ja/tai kuljettavat elokuvan retorista argumenttia. Nämä vastapuolen subjektit, jotka hyökkäävät

elokuvan retorista sanomaa vastaan, ovat luomassa omalta osaltaan illuusiota tasapuolisuudesta ja objektiivisuudesta. Kuitenkin heidän ruutuaikansa on huomattavasti suppeampaa kuin elokuvan retorisen sanoman puolustajien ruutuaika. Nämä Bushin puolen asiantuntijat, kahta lukuun ottamatta, esiintyvät elokuvassa vain kerran lyhyinä insertteinä. Poikkeuksen tekevät prinssi Bandar, joka saa kaksi erillistä puheotosta ja Youssef Sleiman, joka niin ikään pääsee ääneen kahdesti, kun hänen konferenssiluennostaan on editoitu kaksi lyhyttä pätkää samaan osioon. Elokuvan retoriikkaa puolustavista asiantuntijoista sitä vastoin yhdeksän henkilöä esiintyy elokuvassa useamman kerran. Useimmin ääneen pääsee kongressiedustaja Jim Mc Dermott, joka on leikattu yhteensä kahdeksaan eri kohtaan elokuvan aikajanalla.

Elokuvan retorista sanomaa vastaan argumentoivat subjektit pääsevät ääneen elokuvassa pääsääntöisesti vain, jotta heidän esittämänsä argumentit saadaan samoin tein kumottua. Perelman (1996, 47) kutsuu tällaista retorista strategiaa, jossa vastaväitteitä esitetään vain, jotta ne päästään kumoamaan, nimellä *prolepsis*. Toinen samantapainen retorinen keino Perelmanin (1996, 124) mukaan on *tahallinen puutteellinen havainnollistaminen*. Perelman kirjoittaa, että "tahallisen puutteellista havainnollistusta voidaan käyttää retorisenä tehokeinona esimerkiksi määrätyn säännön tai epiteetin valheellisuuden paljastamiseksi (1996, 124)." Puutteellinen havainnollistaminen synnyttää ironisen ristiriidan toteamalla ensin jonkun asian olevan jollain lailla ja sen jälkeen antamalla esimerkkejä, jotka todistavat päinvastaista kuin mitä todettiin. Perelman itse käyttää esimerkkinä tahallisen puutteellista havainnollistamisesta Antoniuksen puhetta Cesarin ruumiin äärellä, jossa toistuu hokema "Brutus on kunnon mies" – samalla kuin seikkaperäisesti selostetaan tämän kiittämättömyyttä ja petollisuutta. (Perelman 1996, 124).

Fahrenheitissa elokuvan retorista sanomaa vastustaviin argumentoihin toteutetaan jompaa-kumpaa tai molempia em. Perelmanin nimeämistä retorista strategioista. Ajassa 01:01:07 kongressiedustaja Porter Goss puolustaa Patriot Act - lakia, juuri kun aiemmin elokuvassa useat muut asiantuntija- ja kansalaislausunnnot ovat kritisoineet sitä voimakkaasti. Otoksessa Goss sanoo, että hänellä on julkinen numero, johon voi soittaa, jos haluaa ilmoittaa lain väärinkäytöstä tai ylilyönnistä. Gossin puheen kanssa yhtäaikaaisesti kuvaan tulee tekstigrafiikka "Ei pidä paikkaansa (Not really true)" kumoten sen mitä Goss sanoo samanaikaisesti diegeettisellä puheellaan. Tässä tapauksessa retorisesti pyritään vaikuttamaan mielikuvaan vasta-

puolen edustajasta. Gossista pyritään antamaan eetos valehtelevana henkilönä. Tämä epärehellisyyden eetos on *Fahrenheitin* systemaattinen strategia, jolla Bushia ja hänen hallintonsa edustajia käsitellään.

Demokraattien johtaja Tom Doschle saa *Fahrenheitissa* mielenkiintoisen roolin puhujana. Vaikka hänet on tekstigrafiikalla merkitty republikaanitaustaisen Bushin vastapuolen edustajaksi, on hänen lausuntonsa ajassa 01:16:43 Bushin hallinnolle myötäkarvainen. Tässä otoksessa senaattori Doschle ilmaisee tukensa Bushin sotatoimille ja se toimii esimerkkinä tahallista puutteellisesta havainnollistamisesta. Doschlen lausuntoa edeltää osio, jossa näemme useita nopeita kuvia sisältävän montaasin Bushista vakuuttelemassa puhujanpöntöstä Irakin joukkotuhoaseista. Tämän jälkeen asiantuntijakategorian omaava Jim Mc Dermott kertoo, kuinka hallinto sai ihmiset uskomaan uhkakuviin, joita ei ollut olemassa. Tämän perään Mooren kertojaääni toteaa, että demokraatit olivat paikalla lopettamaan tällaisen toiminnan. Tästä lausahduksesta leikataan demokraattien johtajan lausumassa täyden tukensa Bushin hallinnolle. Mooren toteamus ja heti sen perään leikattu tahallinen puutteellinen havainnollistus luovat ironisen ristiriidan kertojaäänien ja sitä seuraavan havainnollistuksen välille.

Myös Condoleezza Ricen kategoria elokuvassa on mielenkiintoinen. Vaikka Rice mielestäni edustaakin elokuvassa antagonistia, on hänet ajassa 00:18:59 tekstigrafiikalla merkitty turvallisuusasiantuntijaksi ja hän toimii ironisena ristiriidan osoittajana Mooren narraatioon nähden. Tässä kohtauksessa Rice asiantuntijan kategoriassa puolustaa elokuvan retorista argumenttia. Elokuvassa on juuri ennen Ricen otosta käsitelty sitä, kuinka Bush jätti lomaillessaan tärkeän turvallisuusraportin huomioimatta. Mooren kertojaääni toteaa, että "ehkä hän [Bush - IK] ei ollut huolissaan terroriuhasta, koska raportilla oli liian epämääräinen nimi." Tätä seuraa suora leikkaus Condoleezza Riceen, joka sanoo, että "muistaakseni otsikko oli 'Bin Laden päättänyt hyökätä Yhdysvaltojen sisällä'". Condoleezza Rice toimii *tahallisen puutteellisen havainnollistamisen* välineenä kumoten Mooren narraation toteaman ja vahvistaen argumenttia siitä, että Bush laiminlöi tärkeän asiakirjan. Myöhemmissä osioissa Rice on vaihtanut kategoriaa asiantuntijasta antagonistin edustajaksi ja myös retoriselta positioltaan argumentin puolustajasta retorisen hyökkäyksen kohteeksi. Tällainen kategorian vaihto osoittaa, että henkilön puhujakategoria on kiinni hänen retorisesta funktiostaan kulloisessakin kohdassa narratiivista diskurssia.

Myös Saudi-Arabian suurlähettiläs prinssi Bandar Bin Sultan edustaa asiantuntijaa, mutta hänkin rinnastetaan narratiivin edetessä Bushin hallintoon. Myöhemmin elokuva käsittelee prinssi Bandarin eetosta puhujana tehden hänestä puheen kohteen aiemmin hänen toimies-
saan puhujana itse. Hänkin Condoleezza Ricen tavoin toimii sekä asiantuntijana että retorisen
hyökkäyksen kohteena elokuvassa. Puhuessaan itse, hän edustaa asiantuntijaa, mutta nar-
raation kertoessa hänestä, hän on itse arvioinnin ja retorisen hyökkäyksen kohteena.

Loput vastapuolen asiantuntijoista tulevat lähes peräjäälkeen lähestyttäessä elokuvan epilogia.
Tässä vaiheessa elokuvan narratiivi alkaa summata aiempia elementtejä. Viimeiset kuusi
vastapuolen edustajista ovat liikemiehiä, jotka puhuvat Irakin jälleenrakennuksen liiketaloudel-
lisista mahdollisuuksista. Näiden henkilöiden puhe kumotaan vain osittain. Heillä on osiossa
kahdenlainen retorinen funktio. Yhtäältä he vahvistavat elokuvadiskurssin väittämiä sodan
kytköksiä liiketalouteen. Mielikuvaa näistä kytköksistä ja sodan liiketaloudellisista mahdolli-
suuksista elokuva ei pyrikään kumoamaan. Toisaalta elokuva sitä vastoin pyrkii kumoamaan
heidän viestinsä viattomasta humaaniin auttamishaluun pohjautuvasta yritystoiminnasta, joka
on riippumatonta politiikasta. *Prolepsis* eli kumoamien tapahtuu Amerikan Irakin kauppakama-
rin edustajan tohtori Sam Kubban ja kahden nimeämättömän eläkeläismummon toimesta.
Heidän haastattelulausuntonsa on leikattu yritysten edustajien otosten väliin. Tohtori Kubba
kertoo kuinka liiketoiminta on korruptoitunutta ja hämää. Eläkeläismummot taas kertovat,
kuinka tavallista kansalaista huijattiin sodan syistä ja kuinka epäilyttäviä Halliburtonin kaupp-
asopimukset Irakissa ovat. Nämä lausunnot luovat vastakkainasettelua Irakin sodasta hyöty-
vien liikemiesten ja tavallisten kansalaisten välille. Viimeinen liikemaailman edustajista, Blaine
Ober, summaa osion argumentin kertoessaan kuinka Irakin sota on hyvä liiketoiminnalle,
mutta huono paikallisille siviileille. Vaikka Ober puhuukin vastapuolen edustajana, tukee hä-
nen viestinsä sisältö elokuvan argumenttia. Viimeisen sanan kuitenkin saavat eläkeläismum-
mot kertoen, kuinka heillä on huijattu olo. Heidän sanomansa myötä osion liikemiesten argu-
mentit asetetaan kyseenalaisiksi. Kuten elokuvassa kautta linjan, tämänkin kohtauksen *pro-
lepsis* pyrkii näyttämään vastapuolen edustajat epärehellisinä ja omaa etuaan tavoittelevina.

6.1.2.2. Tunteen välittäjät

Elokuvan pääpuhujista neljä on sellaisia, jotka puheensa sisällön puolesta toimivat tunteen välittäjinä. Aristoteleen (1997, III kirja 19. luku 1419b) luettelemista tunteista *Fahrenheitissa* hyödynnetään pääasiassa sääliä, narkästystä ja suuttumusta. Eniten sääliä Aristoteleen (mt.) mukaan herättää kunnollisten ihmisten joutuminen ansaitsemattoman kärsimyksen kohteeksi. Sääli on tunne, jota elokuvan retorista sanomaa puolustavia tunteen välittäjiä kohtaan pyritään herättämään. Aristoteles (mt.) määritteli narkästyksen säälin vastakohtana ja hänen mukaansa narkästys on tunne, jonka ansaitsematon hyvyys herättää. Lisäksi Aristoteles mainitsee suuttumuksen yhtenä tunteena, jota retoriikka voi hyödyntää. Aristoteles toteaaakin, että puheen avulla kuulijat tulee saattaa tilaan, jossa he ovat alttiita suuttumaan, ja vastustajat on osoitettava syytäiksi asioihin, joita kohtaan tunnemme suuttumusta. Nämä on myös osoitettava sellaisiksi ihmisiksi, joille suututaan. (Aristoteles 1997 II kirja 2. luku, 1380a) Narkästys ja suuttumus ovat tunteita, joita vastapuolen edustajia eli aineistoelokuvan tapauksessa Bushin ja republikaanisen hallinnon henkilöitä kohtaan halutaan herättää.

Elokuvan nimetyistä tunteen välittäjistä kolme edustavat mm. Brian Winstonin (1995, 91) kuvailemia uhrisubjekteja. *Fahrenheitissa* kaikki nämä kolme ovat menettäneet lähiomaisen joko syyskuun 11. terrori-iskussa tai Irakin sodassa. Carol Ashley nimetään tekstigrafiikassa terrori-iskun uhrin äidiksi. Vaikka hän puhuukin tunteen välittäjän kategoriasta, toimii hänen puheensa logoksen eli järjen alueella. Otoksessa hän kertoo, että hänen mielestä terrori-iskun tutkimukset olisi pitänyt aloittaa heti iskua seuraavana päivänä. Puheen tunnelataus kuitenkin paljastuu, kun otosta verrataan sitä edeltäneisiin ja varsinkin sitä seuraaviin otoksiin. Tätä kommenttia on edeltänyt pitkä osio, jossa on vihjailtu Bushin suuremmasta lojaalisuudesta saudeja kuin amerikkalaisia äänestäjiä kohtaan. Ashleyyn kommentin jälkeen taas seuraa osio, jossa kuvaillaan kuinka Bush yritti estää ja viivytellä iskujen tutkintaa. Ashleyyn asiasisältöinen kommentti antaa inhimilliset kasvot sille, miksi sinänsä byrokraattiselta kuulostava tutkinta on yksilön kohdalla tärkeää. Hän sitoo esiintymisellään yleisen yksityiseen ja järjen tunteeseen. Lisäksi hän toimii kontrastiparina Bushille ja hänen toimilleen

Rosemary Dillard ja Howard Lipscomb ovat esimerkkejä selkeistä tunteen välittäjistä. Tekstigrafiikka kertoo Dillardin olevan syyskuun 11. terrori-iskun uhrin äiti. Hän kertoo tunnepitoisesti, kuinka hän menetti miehensä terrori-iskussa ja alkaa itkeä kesken puheensa. Hänen

tehtävänsä on herättää sekä sääliä että vahvistaa tunteen tasolla osion asiasisältö, joka on terrori-iskujen virallinen tutkinta. Howard Lipscomb taas on poikansa sodassa menettäneen Lila Lipscombin mies, ja hän vahvistaa vaimonsa tuskan pojan menetyksestä. Nämä, kuten muut tunteen välittäjät, toimivat myös agentteina Jane Gainesin (1999, 92) kuvailemalle *dokumentaariselle paatokselle*, jonka tehtävänä on saada katsojalle olo, että hänen täytyy tehdä asialle jotain.

Tunteen välittäjän kategoriassa on yksi vastapuolen eli Bushin leirin edustaja. Hän on pop-tähti Britney Spears. Olen sisällyttänyt Britney Spearsin elokuvan pääpuhujien hierarkkiseen tasoon, vaikka häntä ei ole tekstigrafiikalla nimetty, mutta koska hän mielestäni tunnettutensa kautta on suurelle yleisölle tuttu. Lisäksi esitystavaltaan Spears vertautuu muihin pääpuhujiin; otos on haastattelutilanteesta, Spears istuu "puhuvana päässä" kuvassa ja hänen primaarinen funktionsa on puheen sisältö. Spears ilmaisee puheessaan lyhyesti tukensa presidentille ja kertoo luottavansa tämän ratkaisuihin. Lausahdus ei tuo mitään varsinaista asiasisältöä elokuvaan. Tunteen tasolla myöskään lausahdus ei tarjoa sisällöltään muuta kuin lojaliteettia istuvaa presidenttiä kohtaan. Spearsin esiintymisen ironinen luonne tulee esiin, kun tarkastelemme sitä Aristoteleen (1997) eetoksen kautta. Spears esiintyy elokuvassa heti hysteerisesti itkevän, omaisensa pommituksissa menettäneen irakilaisnaisen jälkeen. Otoksessa näemme Spearsin istuvan jauhamassa purukumia ennen kuin alkaa puhua. Spearsin habitus tuo jyrkän kontrastin sekä kärsivään irakilaisnaiseen että elokuvan muihin pääpuhujiin ja varsinkin asiantuntijoihin. Hänen hiukset ovat muodikkaasti laitettuna ja kasvot vahvasti meikatut. Purkkaa jauhava poptähti näyttäytyy elokuvan kontekstissa eetokseltaan epäuskottavampana kuin muut puhujat. Tätä korostaa vielä se seikka, että hän on ainoa elokuvaan valittu puhuja, joka puhuu viihdyttäjän ominaisuudessa. Hän on lisäksi ainoa, joka puhuu elokuvassa ilman, että hänellä vaikuttaisi olevan omakohtaista tietoa tai kokemusta elokuvan teemasta. Poptähden kategoriasta lausuttu tuki presidentille näyttäytyy vähemmän uskottavalta asiantuntijoiden kategoriasta lausuttuun sanomaan verrattuna.

Edellisten lisäksi elokuvassa on annettu puheenvuoro henkilöille, joissa yhdistyvät sekä asiantuntijan että tunteen välittäjän kategoriat. Näitä henkilöitä elokuvassa on yhteensä kolme. Elokuvalle retorisesti vastapuolta edustaa talibanministeri Sayed Rahmatullah Hashimi. Hän kuuluu tekstigrafiikan ja asemansa puolesta asiantuntijakategoriaan, onhan hän kuitenkin rin-

nastettavissa valtiomiehen kategoriaan, kuten esim. Donald Rumsfeld, Al Gore tai Dick Cheney. Talibanministeri näytetään kuvassa muutaman otoksen verran, mutta ääneen hän pääsee vain lyhyesti. Lopun ajasta otokset hänestä kuvittavat Mooren narraatiota. Ääneen päästessään hänen sanansa vetoavat enemmän päätökseen eli tunteeseen kuin asiasisältöön. Ai-noassa puheotoksessa Hashimi vastaa toimittajalle, joka kritisoi talibanien burkhaa naista rajoittavana. Hashimi kertoo, että hän säälii naistoimittajan miestä, jolla on varmasti rankkaa elää tuollaisen vaimon kanssa. Länsimaisesta kulttuurikäsitteestä luettaessa Hashimin kommentti on seksistinen ja ihmisarvoa loukkaava. Se näyttäytyy myös ylimieliseltä toimittajaa kohtaan. Elokuva argumentoi Bushin hallinnon ryhtyneen talibanihallinnon kanssa kauppakumppaniksi ja sitä myötä liittoutuneen heidän kanssaan. Tällä talibanjohtajan kommentilla halutaan rinnastaa moraalinen närkästys, jota hänen sanansa aiheuttaa katsojassa närkästykseksi Bushin hallintoa kohtaan.

Kaksoiskategoriassa esiintyy myös korpraali Abdul Henderson, joka edustaa asiantuntijaa sotilaan statuksellaan, mutta kertoo otoksessaan, kuinka hän ei suostu palaamaan Irakiin, koska ei suostu tappamaan toisia köyhiä ihmisiä, vaikka hänet siitä hyvästä voidaan vangita.

Mielenkiintoisin ja myös merkittävin henkilö Mooren ja Bushin lisäksi on vasta elokuvan viimeisellä neljänneksellä ajassa 01:24:35 esiteltävä Lila Lipscomb. Kaiken kaikkiaan Lipscomb esiintyy elokuvassa neljässä eri kohtaa. Hänen ensiesiintymisensä on osiossa, jossa kerrotaan nuorten köyhien miesten värväyksestä armeijaan kaupungeissa, joissa ei ole paljoa työllistymismahdollisuuksia. Tässä osiossa Lipscomb esiintyy asiantuntijana. Hänet esitellään tekstigrafiikassa ammattinimikkeellään (johdon sihteeri, Career Alliance) ja hän puhuu Flintin kaupungin työttömyydestä ja siitä, kuinka armeija on hyvä työllistymisvaihtoehto Flintissä. Tämän ensiesiintymisen perusteella Lipscomb sijoittuu retoriselta positioltaan lähemmäksi armeijaa tukevaa, kuin elokuvan omaa sodanvastaista argumenttia.

Toisessa osiossaan Lipscomb kertoo olevansa ylpeä amerikkalainen. Hän kertoo oman sukunsa ja perheensä sotilastaustasta ja kuvailee perheensä olevan Yhdysvaltojen selkärangaa. Tässä osiossa Lipscombista rakennetaan mielikuvaa patrioottisena kansalaisena, joka ei ole henkilöltään ja periaatteiltaan sodanvastainen, vaan päinvastoin tuntee sympatiaa armeijaa kohtaan. Hän mm. kertoo, että Kuwaitin sodan aikana hän inhosi sodanvastaisia mielenosoittajia, koska hänestä tuntui, että he loukkasivat hänen poikansa sotilasuraa. Arja Jokinen

(1999 133) kirjoittaa, että mikäli argumentin esittäjän oletetaan ajavan omaa etuaan, on yleisön vakuuttaminen vaikeaa. Toisaalta taas argumentin vakuuttavuutta pyritään retorisesti lisäämään häivyttämällä epäilyt omista intresseistä ja liitoksista ajettavaan asiaan (mt.). Tässä toisessa Lipscombin osiossa rakennetaan argumentoijan eetosta siten, että hänet esitetään henkilönä, jolle elokuvan retorinen argumentti ei ole hänen omien intressiensä mukainen.

Mielenkiintoista on, kuinka Lipscomb pikkuhiljaa narratiivin edetessä vaihtaa kategoriaan sotaa puolustavasta asiantuntijasta elokuvan pääasialliseksi tunteen välittäjäksi ja elokuvan Bushin vastaisen retorisen argumentin merkittävimmäksi äänitorveksi. Lipscombin esiintyessä elokuvassa kolmannen kerran vaihtuu hänen puhujakategoriansa lopullisesti asiantuntijasta tunteen välittäjäksi. Tällä kertaa hänet esitellään nimigrafiikassa kersantti Michael Pedersenin vanhempänä eikä ammattinimikkeellään, kuten aiemmin. Hän kertoo kotisohvallaan omasta pojastaan; siitä kuinka hänen poikansa ei halunnut lähteä Irakiin ja siitä kuinka hän lopulta sai surmansa siellä. Lisäksi Lipscomb lukee poikansa viimeisen kirjeen rintamalta. Hän on silmin nähden järkyttynyt poikansa kuolemasta ja puhkeaa itkuun kahteen otteeseen. Tässä vaiheessa Lipscombin retorinen painopiste puhujana vaihtuu logoksesta ja eetoksesta päätökseen. Tämä osio on silkkaa tunnetta ja päällimmäisenä tunteena on sääli. Kohtaus kiteyttää Aristoteleen (1997, II kirja 8. luku 1386b) määritelmän säälistä tunteena, jota tunneimme kunollisten ihmisten ansaitsematonta kärsimystä kohtaan. Kohtaus päättyy Lila Lipscombin aviomiehen puheeseen, jossa hän kyseenalaistaa syyt, joiden vuoksi nuoret miehet lähetetään sotaan: "Koen surua, että nämä nuoret ihmiset kuolevat. Ja minkä takia? Se tässä kuvottavinta on. Minkä takia?" Tämä Howard Lipscombin loppulausahdus ennakoi Lila Lipscombin viimeisen osion retorista funktiota, joka on edelleen tunteen puolella, mutta jossa tunteen tasolla siirrytään säälistä suuttumukseen.

Neljännessä ja Lila Lipscombin viimeisessä osiossa hän vierailee Valkoisen talon ulkopuolella. Tässä osiossa Lipscomb murtuu hysteeriseen itkuun ja kertoo kuinka hänellä on vihdoin paikka mihin suunnata vihansa. Tämän kohtauksen tarkoitus on lisätä katsojan suuttumusta elokuvan antagonistia eli Bushin hallintoa kohtaan. Lipscombin ruudulla nähtävä fyysinen kärsimys tulee osaksi katsojan kärsimystä ja tarkoitus on aikaansaada katsoja myötäelämään Lipscombin viha ja suru.

Viimeisessä osiossaan Lila Lipscomb näyttäytyy elokuvan retorisen päämäärän sanansaattajana, vaikka aluksi hän näytti edustavan vastapuolta. Hänestä on rakennettu eetosta puhujana, jolla ei ole sodanvastainen antiamerikkalainen ajatusmaailma, vaan päinvastoin kyseessä on isänmaallinen armeijamyönteinen henkilö. Aluksi Lila Lipscombilla ei näytä olevan henkilökohtaisia intressejä Bushia, hänen hallintoaan tai Irakin sotaa vastaan. Lipscombin vastustus Irakin sotaa ja Bushin hallintoa kohtaan rakentuu elokuvassa vähä vähältä. Vastakun katsojille paljastuu Lipscombin henkilökohtainen liikkeelle paneva tragedia, hänen poikansa kuolema Irakin sodassa, alkaa Lipscombin sodan- ja presidentinvastaisuus paljastua toden teolla. Jokista (1997) mukaillen hänen retorista uskottavuuttaan on lisätty esittämällä hänet henkilönä, jolla ei ole omaa sodanvastaista intressiä, mutta olosuhteet ovat saaneet hänet kääntymään elokuvan retorisen argumentin puolelle.

6.1.2.3. Havainnollistajat

Asiantuntijoiden lisäksi osa puhujista edustaa mielestäni havainnollistajien kategoriaa. Kategorioiden hierarkiassa he ovat asiantuntijoita ja tunteenvälittäjiä alempana. Heidän retorinen tehtävänsä on pääasiassa havainnollistaa asiantuntijoiden tai Mooren narraation esittämiä argumentteja, yleensä läsnäolonsa kautta. He esiintyvät elokuvassa yleensä anonyymisti. Joidenkin kohdalla kertojaääni mainitsee heidän nimensä. Kolme tähän kategoriaan kuuluvaa henkilöä on nimetty nimigrafiikalla, mutta olen sisällyttänyt heidät havainnollistajien kategoriaan, koska he eivät toimi niinkään asiantuntijoina tai tunteen välittäjinä, vaan omakohtaisina todistajina väitetyistä tapahtumista. Nämä henkilöt ovat terroristien kidnappaama Halliburtonin työntekijä Thomas Hamill, Tappahannockin pormestari Roy Gladding ja saman kunnan seriffi Stanley Clarke. Viimeiset kaksi kertovat oman näkemyksensä siitä, miten piskuinen Tappahannockin kaupunki joutui yhtäkkiä terroriepäilyjen kohteeksi. Vaikka pormestari ja sheriffi titteleidensä puolesta voitaisiin laskea myös asiantuntijoihin, on heidän retorinen funktionsa elokuvassa läsnäololla havainnollistaminen. He havainnollistavat elokuvan väittämää pelon lietsomman ilmapiiriä kertomalla omakohtaisen paikallisen todistajan näkemyksen terroriuhasta. Tällä tavoin he toimivat metonymiana yleiselle pelon ilmapiirille.

Huomattavan osan ruutuaikaa, varsinkin elokuvan loppupuolella, saa Irakin sodassa palvelevat sotilaat, jotka sisällytän myös havainnollistajien kategoriaan. Heidän tehtävänsä on havainnollistaa sodan julmuutta ja luoda läsnäolon tunnetta etäiseen asiaan eli sotaan Irakissa.

Perelmanin (1996) mukaan "läsnäoloa luovat esitystekniikat ovat tärkeitä varsinkin silloin, kun yleisö on saatava tiedostamaan ajallisesti ja paikallisesti etäisiä seikkoja (Perelman 1996, 43–44)". Sotilaiden kautta katsoja pääsee oman sohvansa tai elokuvateatterin turvallisesta sylistä osaksi kaukaisen maan sodankäyntiä ja sodan realiteetteja.

Varsinkin Irakissa palveleva Yhdysvaltojen armeijan upseeri saa melko runsaasti puhe-aikaa ja hänet voisi nähdä myös asiantuntijan kategoriassa. Kuitenkin olen sisällyttänyt hänet havainnollistajan kategoriaan. Vaikka upseerin rooli onkin suurelta osin kuvaileva hänen kertoessa, minkälaista toimintaa heillä on jouluyönä, toimii hän myös ristiriidan osoittajana kertoessaan, kuinka heidän eli sotilaiden tulee voittaa paikalliset siviilit puolelleen ja osoitettava, että amerikkalaiset eivät ole Irakissa valloittamassa tai hallitsemassa heitä. Upseerin lause leikataan keskelle kohtausta, jossa näemme amerikkalaisia sotilaita tarkastamassa Irakilaisten siviilien kotia keskellä yötä. Perheen jäsenet itkevät peloissaan samalla, kun sotilaat karjuvat ja osoitellevat heitä aseillaan. Jälleen kerran haastattelulausunnon ja havainnollistavan kuvamateriaalin välillä on ristiriita, joka kumoaa lausunnon sisällön. Kuva kumoaa sanoin todetun ja osoittaa näiden välillä ristiriidan. Kuten aiemmistakin esimerkeistä on käynyt ilmi, tämän kaltainen *tahallinen puutteellinen havainnollistaminen* on tyypillinen *Fahrenheitin* käyttämä retorinen keino, varsinkin hyökätessä henkilön eetosta tai puheen sisältöä vastaan.

Havainnollistajina toimivat myös Oregonin osavaltion poliisit, jotka kertovat osiossaan, kuinka Bushin politiikan leikkaukset ovat vähentäneet heidän alueensa poliisiresursseja. Myös *Peace Fresno* -nimisen aktivistiryhmän jäsenet ovat havainnollistamassa terrorismin vastaisen sodan absurdiutta kohteidensa valinnassa. Samoin lukuisat muut subjektit, jotka ovat joutuneet tiedostamaan omakohtaisesti terrorismin torjunnan mielivaltaisilta tuntuvia keinoja, lukeutuvat havainnollistajien kategoriaan. Heidä ovat mm. mies, jonka kuntosalituttavat vasikoivat FBI:lle Bushia kritisoivien puheiden vuoksi, äidinmaitonsa lentokentällä pois turvallisuussyistä pois heittämään joutunut nainen ja elokuvassa ääneen pääsevät läheisensä menettäneet irakilaiset siviilit. Näiden lisäksi *Fahrenheitissa* esiintyy lukuisa joukko muita *vox populi* -tyyppisiä tavallisia kansalaisia, joiden tehtävänä on osaltaan havainnollistaa elokuvan retorista sanomaa.

Tässä luvussa olen analysoinut elokuvan pääsubjektit heidän retoristen positoidensa ja funktoidensa osalta. Näiden pääpuhujien lisäksi elokuvassa esiintyy lukuisa joukko muita henkilöitä eri kategorioissa. Esimerkkeinä näistä muista puhujista ovat mm uutislähetysten ankkurit,

eri mainosvideoissa tai televisio-ohjelmissa esiintyvät henkilöt ja erinäisissä arkistopätkissä esiintyvät henkilöt. Sekä asiantuntijoita että tunteenvälittäjiä löytyy pääsubjektien lisäksi näistä muista puhujista. Kuten luvun alussa mainitsin, tähän listaan en ole myöskään liittänyt Bushia tai hänen hallintonsa keskeisiä henkilöitä, sillä he pääsääntöisesti esiintyvät elokuvissa viralistien lausuntojensa tai mediaesiintymistensä kautta. Heille ei suoda välitöntä puheaikaa *Fahrenheitin* diskurssissa, vaan heidän puheensa tulee poikkeuksetta toissijaisen medialähteen kautta. Bushista ja siitä kuinka elokuva käsittelee häntä subjektina ja antagonistina kirjoitan tarkemmin seuraavaksi.

6.1.3. George W. Bush ja antagonistin eetos

Elokuvan yksi keskeisimpiä retorisia keino on hyökätä elokuvan antagonistina toimivan George W. Bushin henkilökuvaan eli eetosta vastaan. Arja Jokisen (1999) mukaan argumentaation vakuuttavuutta voidaan lisätä tai vähentää sellaisilla keinoilla, jotka keskittyvät väitteen esittäjään tai keinoilla, jotka liittyvät esitettyyn argumenttiin. *Fahrenheitin* kohdalla Bushin retorista sanomaa vastaan hyökätään pääasiallisesti vähättelemällä ja mustamaalaamalla väitteen esittäjää eli Bushia. Jokinen kirjoittaa, että "on helpompi saada kannatusta argumentille, jonka esittäjä nauttii luottamusta, kuin sellaiselle väitteelle, jonka esittäjää pidetään jollain tavoin arveluttavana henkilönä (Jokinen 1999, 132)." Mooren eetosta käsittelevässä luvussa otin esille Richard Taylorin (1979, 70) ajatukset propagandan vastapareista "me" vs. "he". Totesin Mooren ruutuhabituksen edustavan "meitä". Bush sitä vastoin edustaa "heitä", joihin yleisön ei haluta identifioituvan, vaan joita vastaan sen halutaan kääntyvän.

Fahrenheitissa Bushin eetosta vastaan hyökätään kolmella keskeisellä väittämällä. Ensimmäinen väittämä esittää Bushin vapaa-aikaa viettävänä opportunistina, joka ei ole kiinnostunut, eikä myöskään kompetentti hoitamaan virkatehtäviään. Toisessa väittämässä keskitytään henkilön korruptoituneisuuteen ja oman edun tavoitteluun. Tässä väittämässä pyritään osoittamaan Bushin taloudelliset intressit politiikalleen. Kolmas väittämä muistuttaa edellistä ja se liittyy mielikuvaan puhujan aitoudesta, rehellisyydestä ja vilpittömyydestä. Tässä väittämässä Bushin eetosta rakennetaan valheellisena nukkehallitsijana, jonka valtiomiesmäisyys on pelkkää mediaperformanssia ja sitä myöten esitystä.

Näiden väittämien lisäksi elokuva pyrkii esittämään Bushin koomisena ja naurunalaisena hahmona. Bush onkin tahtomattaan usein *Fahrenheitin* komedian lähde ja hänen uskottavuutensa pyritään kyseenalaistamaan komediallisella otteella. *Fahrenheitin* komiikkaa olen käsitellyt erikseen koomista montaasia käsittelevässä luvussa.

Puolustusministeri John Ashcroftin esittely *Fahrenheitissa* on esimerkki siitä, kuinka Bushin hallinnon edustajia pyritään näyttämään *Fahrenheitissa* muussa kuin valtiomiehen kategoriassa. John Ashcroft esitellään yleisölle pitkällä otoksella, jossa hän laulaa pateettisesti puhujanpöntöstä itse säveltämänsä kappaletta *Let the Eagle Soar*. Samalla Mooren narraatio esittelee John Ashcroftin ja kertoo kuinka hän hävisi Missourin senaattorinvaalit miehelle, joka kuoli kuukausi ennen vaaleja. Tällä esittelyllä Ashcroft kategorisoidaan viihdyttäjäksi ennemmin kuin poliitikoksi. Jo henkilön esittelyssä hänen uskottavuutensa kyseenalaistetaan rajusti. Lisäksi hänestä tehdään komiikan kohde kertomalla kuinka hän ei saanut voitettua edes kuollutta ehdokasta vaaleissa. Jokinen (199, 135) kirjoittaakin, että retoriikan kannalta se, mitä puhujakategoriaa henkilöstä milloinkin käytetään, on mielenkiintoista. *Fahrenheitissa* Ashcroftin kategorisoiminen huvittavaksi viihdyttäjäksi, eikä poliitikoksi, on merkittävä retorinen valinta.

George Bush esitetään *Fahrenheitissa* myös useassa eri puhujakategoriassa. Kategoriat vaihtelevat siten, että ne tukevat Mooren retorista argumenttia. Bush esitetään melko itseltään selvästi presidentin kategoriassa. Tämän lisäksi elokuva vihjaa kuvallisesti useaan otteeseen Bushin kuuluvan laiskottelevan lomailijan kategoriaan. George W. Bushin menneisyyttä käsittelevässä osiossa Bush liitetään epäonnistuneen liikemiehen kategoriaan. Arja Jokisen (1997) mukaan retorisesti onkin merkittävää, mikä kategoria puhujan kohdalla kulloinkin herätetään henkiin.

6.1.3.1 Bushin eetos lomailijana

Ensimmäisen tunnin *Fahrenheit* keskittyy Bushin henkilöahmon ympärille ja rakentaa hänestä narratiivia miehenä, joka päätyy tyystin ilman omia ansioitaan Yhdysvaltojen presidentiksi. Alun prologi kertoo Floridan vaaliskandaalin vaiheita ja implikoi Bushin voittaneen vaalit vilpillisesti. Sen jälkeen Bush esitellään henkilönä, joka mieluummin lomailee kuin hoitaa työtehtäviään. Tällainen henkilökuvan rakentaminen on Aristoteleen (1997, II kirja 8. luku 1386b)

mukaan omiaan aiheuttamaan närkästystä, joka hänen mukaansa on tunne, jonka ansaitsematon hyvyys saa aikaan. Aristoteles (mt.) määrittelee närkästyksen säälin vastakohtaksi ja tässä mielessä George Bush on tunteeseen vaikuttamisen tasolla Lila Lipscombin vastapari.

Bushin representaatiota rakennetaan pitkälti kuvituksilla, joissa näemme hänet vapaa-ajan toimissaan. Elokuvasa Bush näytetään vapaa-ajan aktiviteeteissa yhteensä 14 kertaa (liite 2). Näistä 11 näytetään ensimmäisen puolen tunnin aikana. Kaikki vapaa ajan otokset näkyvät elokuvan ensimmäisen puolikkaan sisällä ja viimeinen on ajassa 01:03:21. Näissä otoksissa hän mm. golfaa, kalastaa, kävelyttää koiraansa, veneilee, käyskentelee maatilallaan, ampuu savikiekkoja ja heittää hevosenkenkää. Pääasiallisesti Bushin eetosta rakennetaan ensimmäisen puolen tunnin aikana juuri työtä vieroksuvana opportunistina.

Ajassa 00:08:15 elokuvaan on leikattu otos, jossa Bush on ulkona auringonpaisteessa t-paita päällä jakamassa nimikirjoituksia toimittajan kysyessä häneltä, mitä hän on mieltä ihmisistä, jotka väittävät hänen lomailevan liikaa. Bush antaa haparoivan oloisen vastauksen, jossa hän yrittää vakuutella kuinka paljon saa aikaiseksi etätyöskentelemällä Teksasissa. Tämä otos Bushista perustelemassa haparoiden ajankäyttöään vain vahvistaa mielikuvaa presidentistä, joka ei ole järin kiinnostunut virkatehtäviensä tunnollisesta hoitamisesta.

6.1.3.2. *Bush ja saudit*

Noin puolen tunnin kohdalla elokuvan aikajanaa narratiivi keskittyy Bushin liiketoimiin ja hänen henkilökuvaansa epäonnistuneena liikemiehenä, jonka pelastukseksi koituu se, että hän on presidentin poika. Aluksi kuvaillaan eri asiantuntijoiden toimesta, kuinka Bushin varhaiset liiketoimet olivat kannattamattomia. Perheensä kautta Bush pääsi kuitenkin liikekumppanuuteen saudiliikemiesten kanssa, joiden vihjataan olevan kiinnostuneita kumppanuudesta Bushin kanssa vain sen takia, että hän oli siihen aikaan istuvan presidentin poika. Elokuvaan on leikattu otos arkistomateriaalista vuodelta 1992, jossa George W. Bush kertoo, että hän voi soittaa isälleen mihin aikaan päivästä tahansa ja se tekee hänestä etuoikeutetun. Tässä osiossa elokuva hyökkää Bushin eetosta vastaan argumentoimalla, että hänellä on liiketoimiensa myötä oma lehmä ojassa terrorisminvastaisessa sodassa.

Osiossa missä kuvaillaan vuosikymmenien ajan jatkunutta kumppanuutta saudien kanssa,

elokuvan retoriikka noudattelee Aristoteleen (1997) määrittelemää oikeuspuhetta siinä mielessä, että käsitellyt tapahtumat sijoittuvat menneisyyteen. Itse asiassa koko alkupuolensa elokuva keskittyy menneisiin tapahtumiin. Aristoteles (mt.) jakaa oikeuspuheen syyttämiseen ja puolustamiseen. *Fahrenheitin* Bushin liiketoimia käsittelevä osuus lukeutuu selkeästi syyttävään luokkaan. Elokuvassa sinänsä varmasti lailliset liiketoimet syyllistetään vihjaten näiden liiketoimien vaikuttavan Bushin politiikkaan isänmaata vahingoittavalla tavalla. Elokuva epäsuorasti syyttää Bushia korruptiosta. *Fahrenheitin* esitellessä Bushin taloudellisia kytköksiä sotateollisuuteen ja saudien öljybisnekseen mieleen tulee aiemman Yhdysvaltojen presidentin Dwight D. Eisenhowerin sanat sotateollisesta kompleksista jäähyväispuheessaan. Saudeja käsittelevä osio tuo myös mieleen osion *Millhousessa*, jossa käsitellään Nixonin perheen bisnestäustaa.

Esittelemällä Bushin taloudellisia kytköksiä sotateollisuuteen ja saudeihin *Fahrenheit* kyseenalaistaa Bushin uskottavuuden puhujana ja myös päättäjänä sotaan liittyvien asioiden suhteen. Tätä kontekstia vasten elokuvan arkisto-otos, jossa Bush sanoo olevansa sotapresidentti, joka tekee päätöksensä sota mielessään, saa aikaan konnotaatioita, joita tähän lausuntoon ilman elokuvan vihjaamia sotateollisuuskysymyksiä ei tulisi.

Fahrenheit käyttää useita eri asiantuntijoita (kuten James Moore, Craig Unger ja Dan Briody) kuvailemaan Bushin ja hänen perheensä läheisiä välejä saudien kanssa. Ensimmäiset kymmenen minuuttia Bushin liiketoimiin keskittyvästä osiosta on asiantuntijapainotteista ja se muistuttaa muodoltaan selittävää dokumentaaria ja jopa tv-reportaasia. Fokus on asiasisällössä ja Aristoteleen retoriikkaa mukaillen loogisessa vakuuttamisessa. Tätä asiapitoista osaa seuraa Mooren elokuville tyypillinen koominen montaasi. Tässä montaasisekvenssissä erilaiset arkistokuvat on yhdistetty nopealla leikkauksella toisiinsa. Montaasin taustalla soi ironisen sävyn aikaansaava musiikki ja merkityksen luo Mooren ei-diegeettinen narraatio. Itse asiassa *Fahrenheitiin* on leikattu tähän kohtaan kaksi koomista montaasia peräjäälkeen. Ensin on montaasi, joka vihjaa Bushin palvelevan saudeja eikä Yhdysvaltojen kansalaisia, koska saudit maksavat Bushille enemmän. Tätä seuraa montaasi Bushista, hänen isästään George H.W. Bushista ym. republikaanien johtohahmoista kättelemässä hymyillen saudi-arabialaisia miehiä. Tämä kuvamontaasi sisältää yhteensä 15 kuvaa, joista osa on valokuvia osa liikkuvaa kuvaa. Ääninauhalla musiikkina soi R.E.M. -yhtyeen *Shiny Happy People*. Montaasi luo ironisen dissonanssin edeltävän asiapitoisen osuuden, käytetyn musiikin ja montaasin kuvien välillä.

Montaasin loputtua tunnetila vaihdetaan koomisesta ja kevyestä shokeeraavaan salamannopeasti leikkaamalla kuvajanelle otos julkisesta mestauksesta. Osio on esimerkki Mooren tavasta vaihdella elokuvan painopistettä logoksesta päätökseen ja tunnetilan vaihtumista yhdestä ääripäästä (huumori) toiseen (kauhu).

Tästä osio jatkuu vakavasävytteisesti. Seuraavaksi näemme syyskuun 11. terrori-iskun uhrin omaisen kertomassa, että hänen mielestään onnettomuustutkinta olisi pitänyt aloittaa heti. Sen jälkeen Mooren narraatio kertoo, millä tavoin Bush yritti estää tai hidastaa terrori-iskun tutkintaa. Väliin leikataan otos, jossa Bush vakuuttelee haparoivan oloisesti, että ei ole paljastanut tutkinnasta juuri mitään, jotta vihollinen ei saa lisätietoja. Tätä seuraa todistelua siitä, kuinka Bushin hallinto sensuroi 28 sivua lopullisesta selvitysraportista. Jälleen kerran Mooren narraatio kertoo oleelliset asiat, kuvien tehtävänä on tukea ja todistaa narraation kertomaa.

Seuraavaksi elokuva hyökkää Bushin eetosta vastaan käyttäen Perelmanin (1996) kuvailemaa retorista metodia nimeltä *prolepsis*, jossa vastustaja päästetään ääneen, jotta hänen sanomisensa voidaan kumota saman tien. Bush vakuuttaa otoksessa puolilähikuvassa, kuinka hän on tehnyt todella hyvää yhteistyötä terrori-iskua tutkivan komission edustajien kanssa. Tästä leikataan suoraan puolilähikuvaan komission puheenjohtajasta Thomas H. Keanista, joka kertoo, että he eivät saaneet tarvittavia materiaaleja, ja sen, mitä he saivat, he saivat liian myöhään. Kean tyrmää täysin Bushin edellisen lausunnon sisällön ja leikkaamalla nämä kaksi otosta peräkkäin Bushista luodaan mielikuva valehtelijana. Seuraavaksi leikataan takaisin puolilähikuvaan Bushista, jolta haastattelija kysyy meneekö hän todistamaan komission eteen. Tähän Bush antaa kysymystä välttelevän vastauksen sanoen "jaa, todistamaan...ilomielin käyn tapaamassa heitä". Bushin kehonkieli on väkinäinen hänen vastatessa kysymyseen.

Tällä edellisellä Bushin haastatteluotoksella vahvistetaan Bushin eetosta epäluotettavana puhujana. Bill Nichols (1991,121) on todennut, että katsojat samastuvat helpommin hyvin esiintyviin henkilöiden ja heidän sanaansa uskotaan helpommin. Kääntäen voi sanoa, että huonosti tai kömpelösti esiintyvät henkilöt eivät ole uskottavia. *Fahrenheitissa* on nähtävissä selkeä ero siinä, minkälaisia puheenvuoroja elokuvan retorista sanomaa tukevilta puhujilta on

valittu, vs. minkälaisia puheenvuoroja vastapuolen edustajilta on sisällytetty. Elokuvan käyttämät asiantuntijat puhujat selkeäsanaisesti ja hallitusti, kun taas Bush ja Rumsfeld ym. keskeiset vastapuolen edustajat näytetään epäröivinä useampaan kertaan. Heti alkutekstien aikaan Donald Rumsfeldista on sisällytetty lyhyt otos, jossa hän kuiskaa kuvan ulkopuolelle, että "onko hän aivan varma, että nuo luvut kuvaavat Irakin puolustusvoimia?"

Saudeja käsittelevä osio elokuvassa loppuu Mooren narraation johdattelemaan osioon, jossa kerrotaan Saudi-Arabian suurlähettilään prinssi Bandarin vierailusta Valkoiseen taloon kaksi päivää syyskuun terrori-iskujen jälkeen. Tämä osio noudattelee Jokisen (1997, 144–145) kuvailemaa *narratiiveilla vakuuttamisen* strategiaa: "Yksityiskohtaisilla kuvauksilla ja niiden sijoittamisella osaksi jotain tapahtumakulkuja (narratiiveja) voidaan tapahtumista tuottaa autenttinen, totuudenmukainen vaikutelma (Jokinen 1997, 144)." Tässä osiossa narratiivinen vakuuttaminen tapahtuu eri tekniikoita käyttäen.

Yhdessä näistä tekniikoista käytetään arkistokuvia ja yhdistetään niitä keskenään luoden niiden välille narratiivista ja seurauksellista yhteyttä, vaikka kyseessä on toisistaan riippumattomat ja eri asiayhteyksiin alun perin käytetyt kuvat. Elokuva käyttää eräänlaista narratiivista rekonstruktiota kuvaamaan tapahtunutta. Osio alkaa valokuvalla, jossa Bush ja prinssi Bandar istuvat vastakkain nojatuoleilla ilmeisesti valkoisessa talossa. Tätä seuraa valokuva Valkoisesta talosta ulkoapäin illan pimeydessä. Narraatio kertoo Bushin kutsuneen prinssi Bandarin yksityiselle illalliselle ja keskustelulle Valkoiseen taloon. Tämän jälkeen tulee video-otos Osama Bin Ladenin puolilähikuvasta, jota seuraa lähikuva käsistä kaatamassa läjän seteleitä laatikosta pöydälle ja lopulta valokuvakollaasi konekaappareiden kasvokuvista. Nämä kaikki ovat tarkasti narraation sanomaa kuvittavia kuvia ja tässä kohtaa narraatio kertoo Bin Ladenin ja saudien rahoittavan terroristeja.

Seuraava otos havainnollistaa narratiivilla vakuuttamista. Narraatio kertoo, että "tässä oli saudien suurlähettiläs vapaamuotoisesti illastamassa presidentin kanssa". Samaan aikaan näytetään valokuvaa tyhjistä ruokasalista. Tässäkin kuvassa narraatio ohjaa kuvalle merkityksen ja sinänsä tilanteeseen liittymättömästä valokuvasta tulee samalla tarinaa kuvittava ja faktuaalisuutta todistava merkitsijä. Kuvalla ei ole tässä kohtaa indeksistä suhdetta kerrottuun ja kuvan denotaationa on tyhjä ylellinen ruokasali. Kertojaääni kuitenkin ohjaa kuvan merkitsemään Bushin ja prinssi Bandarin yhteistä illallista.

Barthesia (1964) mukaillen kertojääni toimii tässä kohtaa välittävässä tehtävässä liittäen kuvan osaksi suurempaa kokonaisuutta ja tekstin avulla kuva saa merkityksiä, jota siitä itsestään ei löydy. Kuten Carl Plantinga toteaa: Kielellisen viestin tehtävä on ankkuroida valokuviiin merkitys (Plantinga 1997, 75)". Plantinga (mt.) pohjaa käsityksensä Roland Barthesin (ks. Barthes 1964, 78; Plantinga 1997, 75) teoriaan *kytkennästä* (engl. anchorage) ja *välittämisestä* (engl. relay). Kytkeä ohjaa katsojaa tulkitsemaan kuvaa kuvan tuottajan haluamaan suuntaan. Se osoittaa tuottajan mielestä kuvassa olevat merkitykselliset yksityiskohdat ja ankkuroi kuvan merkityksen haluttuun konnotaatioon. Välittäjän kohdalla verbaalinen teksti taas linkittää kuvan osaksi suurempaa kokonaisuutta ja liittää siihen merkityksiä, joita kuvassa itsestään ei löydy.

Seuraavaksi luodaan leikkauksellisesti jälleen kuvitusta ja tilallista yhteyttä kuvien välillä, jotka alun perin eivät liity toisiinsa millään lailla. Ensin näemme puolilähikuvan Prinssi Bandarista kuvan oikealla kolmanneksella (kuvaliite 1). Tätä seuraa vastakuva Bushista, täysin eri tilassa, kuvan vasemmalla (kuvaliite 2). Perinteisellä kuva-vastakuva leikkauksella elokuva johdattelee katsojaa yhdistämään henkilöt samaan tilalliseen ja ajalliseen kontekstiin. Alleviivamaan vaikutelmaa elokuva yhdistää vielä nämä kaksi kuvaa yhdeksi (kuvaliite 3). Kuvat ovat tässäkin kohdassa narraatiota tukemassa. Kuvat itsessään eivät oikeastaan kerro mitään tässä osiossa. Vasta Mooren narraatio antaa niille merkityksen. Narraatio toimii tässä osiossa pitkälti välittäjän ominaisuudessa liittäen sinänsä neutraalit arkistokuvat suurempaan merkityskokonaisuuteen ja luoden näiden kuvien välille narratiivisia ja kausaalisia yhteyksiä.

Osio loppuu tarinallistavaan narraatioon, missä Mooren kertojääni kuvailee kuinka "he kaksi kävelivät Valkoisen talon parvekkeelle, jotta Bandar voisi polttaa sikarin ja juoda drinkin. Kaukaisuudessa Pentagon oli osin raunioina. Mietin, kertoiko presidentti Bush prinssi Bandarille, että ei huolta. Hänellä oli suunnitelma." Tarinallisuuden myötä narratiivilla vakuuttaminen on läsnä tässä osiossa. Kuvituksena toimivat eri asiayhteyksistä otetut kuvat, niin liikkuvat kuin valokuvat. Ensin näemme yleiskuvan (valokuva) Valkoisen talon julkisivusta illan pimeydessä. Tätä seuraa lähikuva (valokuva) prinssi Bandarista sikari suussa. Viimeisenä osiossa seuraa yleiskuva (video) savuavasta Pentagonista. Tämä kuva on ainoa tässä osiossa, mikä ankkuroituu sisältönsä ja indeksisyytensä vuoksi terrori-iskuihin ja narraation sisältöön.

Kuten viimeisessä Bushin ja saudien kytköksiä käsittelevässä osiossa olemme nähneet, luo elokuva narratiiveilla vakuuttaen mielikuvaa, että asiat tapahtuivat juuri tietyllä lailla. Vaikka Mooren narraatio puukeikin tarinansa osin kysymysmuotoon ("Mistä he puhuivat?" tai "ker-toiko presidentti Bush prinssi Bandarille, että ei huolta?"), kuvailee narraatio silti hypoteettista asioiden kulkua tulkintana tilanteesta. Luomalla narratiivin Bushin ja prinssi Bandarin tapaami-sesta, elokuva välittää kuviin ja tapahtumiin suurempia merkityksiä, kuin niistä itsessään on löydettävissä. Tarinallistamisen seurauksena Bushin ja saudien välit saavat lisämerkityksiä verrattuna siihen, että elokuvassa olisi vain todettu prinssi Bandarin vierailleen Valkoisessa talossa kyseisenä päivänä.

6.1.3.3. Bushin mediaperformanssin valheellisuus

Kolmas päästrategia Bushin henkilökuvan mustamaalaamiseksi *Fahrenheitissa* on Bushin ee-toksen rakentuminen hänen mediaperformanssinsa kautta. *Fahrenheitia* tarkasteltaessa ei voi sivuuttaa Emile de Antonion vuoden 1971 teosta *Millhouse*, sillä niin paljon nämä kaksi eloku-vaa muistuttavat toisiaan.

Millhouse on dokumentaari Yhdysvaltojen silloisesta presidentistä Richard Nixonista. Eloku-van suhtautuminen päähenkilöönsä on kaikkea muuta kuin neutraali. Kuten *Fahrenheit*, myös *Millhouse* on avoin kritiikki, jopa hyökkäys, istuvaa presidenttiä kohtaan. Molemmat dokumen-taarit edustavat vastapropagandan perinnettä siinä mielessä, että niissä molemmissa asetu-taan omaa valtiota ja sen päämiestä vastaan. Molempien elokuvien keskushenkilö on itse asi-assa niiden antagonisti.

Millhousessa de Antonio rakentaa kritiikkinsä ja representaationsa Nixonista epärehellisenä keinottelijana Nixonin lukuisten televisioesiintymisten kautta. Elokuva käyttää materiaalian useaan otteeseen televisiosta poimittuja kohtauksia (Bruzzi 2000, 134). Moore rakentaa sa-malla lailla Bushin henkilökuvaa televisioesiintymisten kautta. Itse asiassa yhtä lyhyttä poik-keusta lukuun ottamatta, ainoa materiaali mitä Bushista elokuvassa käytetään, on hänen me-diaesiintymisistä kerätty materiaali. Ainoa elokuvaa varten kuvattu materiaali Bushista, on ly-hyt pätkä, jossa Bush huikkaa Moorelle, että hänen pitäisi etsiä oikeita töitä. *Fahrenheit* siis rakentaa mielikuvaa Bushista hänen erinäisten televisioesiintymistensä kautta.

Mutta minkälaista henkilökuvaa arkistomateriaalin avulla rakennetaan? Pelkästään se, että lähes kaikki Buhista nähtävä materiaali on hänen televisioesiintymisistään, luo tietyn epäaitouden vaikutelman hänen persoonaansa. Tällainen performanssin ympärille rakentuva epäaitouden representaatio löytyy Bruzzin (2000, 137) mukaan myös *Millhousesta*. Hän kirjoittaa, että juuri Nixonin kömpelö esiintyminen ja kehonkielensä paljastavat hänen epäaitoutensa. Bruzzin (mt.) mukaan televisio kontrolloi Nixonia eikä päinvastoin.

Fahrenheitin kohdalla väite Bushista mediaperformanssia preferoivana julkisivuna sanotaan eksplisiittisesti kohtauksessa, jossa Bush vierailee alakoululla samaan aikaan, kun lentokoneet törmäävät WTC:n torneihin New Yorkissa. Tässä kohtauksessa Mooren narraatio kertoo, että "kuullessaan ensimmäisten koneiden iskeneen World Trade Centeriin [– –] Bush päättää käyttää hänen mahdollisuutensa valokuvaamiselle (his photo opportunity)". Mooren narraatio väittää, että motiivi kouluvierailulle on mediaesiintymisessä ja tuo motiivi oli Bushille tärkeämpi kuin kansalliseen terrori-iskuun välitön reagoiminen.

Fahrenheit sisältää runsaasti esimerkkejä kohtauksista, joissa luodaan mielikuvaa, että kameroille esiintyy eri Bush, kuin mitä hän todellisuudessa on. Kameroille esiintyvä Bush on virallinen nukkehallitsija, ja todellinen Bush näyttäytyy lausuntojen jälkeisissä letkautuksissa ja virallisten puheiden lapsuksissa. Toistuvasti *Fahrenheitissa* käytetään materiaalia, jossa Bush sanoo jotain vakavaa tiedotusvälineiden edessä ja heti annettuaan lausuntonsa lyö tilanteen leikiksi, ikään kuin vieden kaiken pohjan pois juuri sanomaltaan asialta.

Esimerkki tällaisesta rakenteesta on kohtaaminen, jossa Bush kertoo vakavana tiedotusvälineille, että terroristit täytyy pysäyttää. Tilanne on kuvattu golfkentällä ja lausunto on mitä ilmeisimmin sanottu osana lehdistötilaisuutta. Median edustajien läsnäolon merkitsijänä toimii ääninauhalla kuultava kameran sulkimien tasainen naksahdus. Lausunnon sanottuaan Bush kehottaa toimittajia katsomaan, kuinka hän lyö golfpalloa, jonka jälkeen hän huitaisee golfpallon pois kuvasta.

Toisessa vastaavanlaisessa kohtauksessa Bush sanoo ravintolassa median edustajille nimen kavalitehtaan, että "tehtäväni on suojella kotimaata". Heti perään hän lisää virnistäen: "Mutta sitä ennen aion tilata jotain". Tässäkin kohtauksessa kameroiden räiske on äänenä vahvistamassa tunnetta, että Bush sanoo lausuntonsa pelkästään kameroita varten eikä ole

oikeasti tosissaan, vaan oikea Bush on kiinnostuneempi ruoasta kuin politiikasta.

Käsiteltäessä Bushin mediaperformanssin ympärille rakennettua henkilökuvaa yksi kohtaous nousee ylitse muiden. Mielestäni se on myös yksi *Fahrenheitin* tärkeimpiä kohtauksia. Itse asiassa kysymys ei ole pelkästään yhdestä kohtauksesta elokuvan aikajanalla, vaan osia tästä samasta kohtauksesta näytetään useaan otteeseen elokuvan aikana. Kysymyksessä on kohtaus, missä Bush valmistautuu pitämään sodanjulistuspuhettaan vuonna 2003.

Ensimmäisen kerran kuvamateriaalia puheeseen valmistautuvasta Bushista nähdään elokuvan alkutekstien yhteydessä. Kuvamateriaali näyttää Bushia sekä muita hänen hallintonsa keskeisiä henkilöitä, kuten Condoleezza Ricea, Donald Rumsfeldia, Paul Wolfowitzia ja Colin Powellia ehostautumassa kameroita varten. Näitä henkilöitä nähdään vuorotellen puolilähikuvissa avustajiensa kanssa kampaamassa tukkaansa tai puutoimimassa nenäänsä. Tämä alun kohtaus rakentaa koko elokuvan tematiikkaa republikaanihallinnon valtaapitävistä eräänlaisina naamiaishahmoina. Näissä vallan naamiaisissa valtaapitävät piiloutuvat epärehellisen julkisen naamionsa taakse. Yksi henkilöistä, oikeusministeri John Ashcroft, tokaisee kameralle, että ”tehkää minusta nuoren näköinen”. Tämä lausahdus on ensimmäinen pätkä puhetta, jota tässä kohtauksessa kuulemme. Tämä yksittäinen lausahdus itsessään kertoo siitä, että henkilöt ovat hyvin tietoisia oman imagonsa ja mediarepresentaationsa luonteesta. Elokuvan lopussa näytetään kuvia samoista henkilöistä riisumassa mikrofonejaan ja poistumassa kuvista. Mediaperformanssin teemaan palataan summaavasti. Näillä lopun kuvilla vihjataan kuinka läpi *Fahrenheitin* Bushin hallinto on edustanut tietynlaista epäautenttista nukketeatteria. Silmiinpistävää on, että Moore nimenomaan valitsee graafisesti samanlaisia kuvia henkilöistä valmistautumassa tv-lähetyksiin alkutekstien ajaksi ja hän myös lopettaa elokuvansa samankaltaisiin kuviin. Sekä alussa että lopussa näemme nämä samat mediaperformanssia korostavat kuvat.

Aristoteles (1997, III kirja 9. luku 1410a) kirjoitti, että puheen kuuntelijat kääntyvät keinotekoisuutta vastaan ja siksi puhetta pitävän tulee antaa kuva itsestään luonnollisena puhujana. *Fahrenheit* pyrkii *Millhousen* tavoin rakentamaan kuvaa presidentistä keinotekoisena esiintyjänä ja tässä keinotekoisuuden eetoksessa tietoinen mediaperformanssi on keskeisessä osassa.

Stella Bruzzin (2000) mukaan de Antonio esitti Nixonin elokuvassaan omaa mediaesiintymistään ylikontrolloivana ihmisenä. Median edessä puhuva Nixon ei ollut aito ihminen, vaan medialle esiintyvä epäaito luomus. Juuri tämä yliesiintyminen oli se seikka, jota de Antonio käytti luodessaan epärehellistä kuvaa Nixonista. Bruzzi näkee Nixonin ylinäyttelemisen saavan hänen presidenttiytensä näyttämään "huonolta alter egolta (Bruzzi 2000, 134)".

Kuten aiemmin kirjoitin, Moore käyttää samanlaista tekniikkaa Bushiin. Kohtaus, joka allevii-vaa Bushin mediaperformanssia, ja josta saamme viitteitä alkutekstien aikana, nähdään *Fahrenheitissa* tunnin ja seitsemän minuutin kohdalla. Temaattisesti tämä on elokuvan kannalta ratkaiseva kohta, sillä siinä Yhdysvallat julistaa sodan Irakia vastaan. Elokuvan kritiikki Bushia kohtaan nojaa suurimmalta osin nimenomaan Irakin sotaan.

Olen purkanut tämän kohtauksen kuvallisen rakenteen otos otokselta alle:

1. Kuva sotilaslentokoneista rivissä lentotukialuksen kannella.
2. Bush valmistautumassa tv-puheeseen Valkoisessa talossa. Bush kysyy lähikuvassa: "Paljonko on aikaa?"
3. Nopea leikkaus lentotukialuksen komentosillalle.
4. Puolilähikuva Bushista ilveilemässä kujeilevasti kesken puheeseen valmistautumisen.
5. Kuva ohjuksesta jota ladataan lentokoneeseen.
6. Takaisin Bushiin, naisääni sanoo "15 sekuntia". Bush vakavoituu, kun ääni alkaa laskea sekunteja 10:stä alaspäin. Bush sanoo: "kansalaiset".
7. Kadulla leikkivä irakilainen lapsi.
8. Kuva arabihäistä.
9. Kuva arabilapsista leikkipuistossa (luultavasti Irakissa).
10. Kaksi hunnutettua musliminaista kävelee hymyillen kadulla. Puolilähikuva.
11. Lähikuva arabipojasta parturissa.
12. Ravintolassa syöviä irakilaisia.
13. Kaksi irakilaista poikaa hymyilee polkupyörän päällä. Puolikuva.
14. Hymyilevä irakilaisperhe.
15. Laaja kokokuva lapsista Irakissa lennättämässä leijaa. Ääninauhalta alkaa kuulua Bushin puhetta: "Yhdysvaltojen ja liittouman joukot riisuvat Irakin aseista".
16. Pieni arabilapsi laskee liukumäkeä.

17. Leikkaus kuvaan pommin tai ohjuksen räjähdyksestä. Otos on kuvattu kaukaa yöllä.
18. Kuva sodan syttymisen symbolina käytetystä ohjusten laukaisusta USA:n lentotukialusella.
- 19–26. Kuvia räjähdyksistä Bagdadin yössä.

Tämä kohta on yksi elokuvan sanoman keskeisimpiä kohtauksia. Se on myös tyyppiesimerkki intellektuaalisesta, jopa Eisensteinille tyypillisestä, montaasista. Kuvallinen vuoropuhelu Bushin lähikuvan ja lentotukialuskuvien välillä luo suoraa rinnastusta näiden kahden tapahtuman välille. Se myös sitoo tapahtumat ajallisesti yhtäaikaistetuiksi. Katsojalle vihjataan, että päätös sotaan menemisestä oli tehty jo ennen puhetta, ja Bushin pitäessä puhettaan sotatoimet olivat jo alkaneet. Lisäksi kohtauksessa Bushista tehdään Nixonin tavoin omaa mediakuvaansa laskelmoivasti käyttävä epärehellinen ja sydämetön presidentti, joka virnuilee (otos 4) näinkin vakavan asian edessä.

Kohtauksen neuvostoelokuvan kinokkivaikutteet on nähtävissä kuvallisissa rinnastuksissa ja kontrasteissa, joita Moore luo leikkauksellaan. Liittämällä yhteen viattoman, leikkivän arabilapsen ja ääninauhalla kuultavan Bushin sodanjulistuksen, luodaan mielikuvaa hyökkäyksestä vaaratonta Irakia ja sen siviiliväestöä vastaan (otos 15). Puheen taustalla nähtävät kuvat luovat jyrkkää kontrastia Bushin puheelle. Toinen Sergei Eisensteinia mukaileva assosiatiivinen leikkaus löytyy otosten 16 ja 17 välillä. Leikkaus lapsesta räjähtävään pommiin luo hyvin vahvaa kuvallista kontrastia. Leikkaus vihjaa lapsiin, joita Yhdysvaltojen pommit tappavat. Samalla se antaa sodan uhreille kasvot, jotka tässä yhteydessä ovat lapsen kasvot. Kohtauksen kuvallinen argumentaatio kulkee irvaillen sotapuheeseen valmistautuvasta Bushista viattomiin irakilaislapsiin ja lopulta Bagdadin hävitykseen. Jopa sodan hetkellä Bush näyttäytyy ilveilevänä naureskelijana, joka vetää päälleen epäaidon valtion päämiehen naamarin televisioesiintymistään varten.

Kuvalliset rinnastukset amerikkalaisista brutaleina viattomien siviilisten tappajina jatkuvat tämän kohtauksen jälkeen. Useaan otteeseen leikataan kuvia kuolleista irakilaisista ja näiden väliin kuvia amerikkalaissotilaista. Dokumentaarissa hävityksen alku jäljitetään valtaapitäviin poliitikkoihin. Esimerkiksi aikajanalla 01:03:07 nähdään kohtaus, jossa Donald Rumsfeld, silloinen puolustusministeri, sanoo kameralle: ”Kohteiden strategiseen valintaan kiinnitetään pal-

jon huomiota, jotta viattomat siviilit eivät joutuisi vaaraan.” Väliin leikataan kuva pienestä irakilaislapsesta sairaalapöydällä haava päässään. Tässä kohtauksessa ei vain tehdä Rumsfeldista syyllistä viattomien siviilien tuskaan, vaan myös havainnollistetaan Rumsfeld valehtelijana.

6.2. Argumentin sisältöön kohdistuvat keinot

Seuraavaksi analysoin *Fahrenheitin* diskurssia argumentoinnin näkökulmasta. Määrittelen miten *Fahrenheitin* diskurssi suhteutuu Aristoteleen puheen lajeihin. Lisäksi tarkastelen kuinka valinnan ja järjestyksen kautta argumenttia rakennetaan elokuvassa.

6.2.1 Fahrenheit 9/11 Aristoteleen puheen lajina

Aristoteles jakaa puheen lajit kolmeen teoksessaan *Retoriikka*. Nämä kolme lajia ovat oikeuspuhe, epäidektinen puhe ja poliittinen puhe. Oikeuspuheen lajit ovat syyttäminen ja puolustus, epäidektisen puheen lajit ovat ylistys ja moite ja poliittisen puheen lajit ovat kehottaminen ja varoittaminen. (Aristoteles 1997, I kirja 3. luku 1358b)

Näille puheen lajeille on olemassa Aristoteleen kuvauksissa oma käytännön tarkoituksensa ja fooruminsa, mutta lisäksi Aristoteles jakaa puheet suhteessaan aikaan; oikeuspuhe suuntautuu menneisyyteen, epäidektinen puhe nykyisyyteen ja poliittinen puhe tulevaisuuteen. (Aristoteles 1997)

Mihin puheen lajiin *Fahrenheit* diskurssina sijoittuu? Elokuvassa on pitkiä osioita, jotka käsittelevät menneisyyttä. Näitä ovat osiot, joissa käydään läpi Bushin perheen menneisyyttä ja heidän menneitä liiketoimintojaan. Lisäksi alun prologi kertoo vuoden 2000 presidentinvaalien loppuhetket, ja elokuvan alkuosa keskittyy kertaamaan Bushin presidenttikauden alkuhapa-rointeja. Tässä mielessä elokuvan voisi sijoittaa oikeuspuheen luokkaan.

Elokuvassa on selkeästi ylistystä ja moitetta. Bush ja valtaapitävät saavat elokuvassa moitetta useilta tahoilta. Elokuvan retorinen diskurssi pyrkii mustamaalamaan valtaapitäviä. Lisäksi useat äänen pääsevät henkilöt, kuten sotilaat Irakissa ja veteraanisairaalassa, vanhat eläkeläismummit sekä asiantuntijat moittivat Bushin hallinnon toimia. Ylistystä elokuva sen sijaan

antaa esim. Irakissa palveleville sotilaille ja emotionaalisenä samaistumiskohteena toimivalle Lila Lipscombille Mooren kertoessa kuinka hänen perheensä on antanut maalle paljon. Tässä mielessä elokuvan voi nähdä toimivan epäideettisenä puheena.

Vaikka elokuva ei tarinansa puolesta sijoitu tulevaisuuteen eikä se myöskään eksplisiittisesti kehota tai varoita, kuten esimerkiksi Eisenhowerin kuuluisa jäähyväispuhe, jossa hän varoitti sotateollisesta kompleksista, sijoitan *Fahrenheitin* kuitenkin poliittisen puheen lajiin. Mielestäni elokuva ja sen diskurssi määrittyy poliittiseksi puheeksi implisiittisen retoriikkansa myötä. Elokuvan sisäänrakennettu retorinen päämäärä oli vaikuttaa vuoden 2004 presidentinvaalien tulokseen, niin että Bushia ei enää valittaisi jatkokaudelle. Elokuva varoittaa katsojia silloisesta valtakoneistosta, ei niinkään ääneen lausutusti vaan ennemminkin narratiivisen diskurssin avulla. Vaikka elokuva eksplisiittisesti näyttäytyykin epäideettisenä ja ajoittain myös oikeuspuheena on mielestäni elokuvan primaarinen olemus poliittisen puheen luokituksen mukaista. *Fahrenheit* lukeutuu poliittiseksi puheeksi juuri eteenpäin suuntautuvuutensa ansiosta. Aristoteleen (1997, III kirja 17. luku 1418a) mukaan poliittisessa puheessa selostus käsittelee menneitä tapahtumia, koska tulevaa ei voi selostaa. Yleisöä muistutetaan menneistä tapahtumista, jotta he voisivat paremmin arvioida tulevaa. Juuri tällaiselle "menneisyyden syy, tulevaisuuden seuraus" -logiikalle *Fahrenheit* rakentaa argumenttinsa päättelyketjun näyttäen Bushin hallinnon menneisyyden ratkaisuja ja niiden vaikutuksia nykyhetkeen.

Näen *Fahrenheitin* olevan läheistä sukua aktivismille ja eräänlaisena elokuvallisena versiona videoaktivismista. Tarkoitus on ottaa kantaa voimakkaasti ja vaikuttaa katsojan tulevaan äänestyskäyttäytymiseen ja poliittiseen aatemaailmaan. Jane Gaines (1999) kutsuu "faktan päätökseksi" ilmiötä, jossa dokumenttielokuvan henkilöt kamppailevat vääryyttä kohtaan elokuvassa ja tämä elokuvan subjektien kamppailu kytkeytyy katsojan omaksi kamppailuksi. Dokumentaarinen paatos ikään kuin sanoo: "Tämä tapahtuu. Ihmiset kärsivät tämän vuoksi. Tämä viaton uhri voidaan pelastaa vain, jos jotain tehdään (Gaines 1999, 92)."

Fahrenheitissa faktan päätöksen voi nähdä toteutuvan Lila Lipscombin, Barry Rheingoldin ym. tavallisten amerikkalaisten kärsimyksissä, jotka johtuvat vastustajan eli valtaapitävien päätöksistä. Faktan paatosta edustavat myös pommituksen uhreina toimivat Irakilaiset siviilit ja Irakissa palvelevat amerikkalaiset sotilaat. Toisaalta Susan Sontag (1982, 13) on kirjoitta-

nut, että katsojan kokeman tunteen voimakkuuteen vaikuttaa se, kuinka tuttu asia on kyseessä; mitä tutumpi, sen suurempi tunneside.

Elokuvan loppusanoina kuulemme Mooren kertojäänen vastaamassa Bushin lausahdukseen "petkuta minua kerran, mutta toiste en mene lankaan" sanomalla: "Kerrankin olemme samaa mieltä". Itse tulkitSEN tämän loppukaneetin viittaavan Bushin valintaan presidentiksi. Mielestäni Moore sanoo lopun myötä katsojille, että kerran Bush sai sumutettua ihmiset äänestämään hänet presidentiksi, mutta toiste se ei saa tapahtua. Tähän loppulauseeseen kiteytyy mielestäni elokuvan päällimmäisin tulevaan suuntautuva retorinen ydin ja tavoite.

6.2.2. Valinta retorisenä keinona

Koska elokuvan päämääränä oli estää Bushin uudelleen valinta presidentiksi vuonna 2004 ja Bushista on tehty elokuvan keskushenkilö, nousee tärkeään rooliin se, miten representaatiota Bushista elokuvassa rakennetaan. Tässä representaation rakentamisessa otosten valinnalla ja niiden valikoivalla leikkauksella on keskeinen funktio.

Kuten aiemmin osoitin, Moore on valinnut *Fahrenheitiin* laajalti otoksia Bushista virkatehtäviensä ulkopuolella. Erityisesti otokset, joissa Bushin synkroniääntä käytetään, eli otokset, joissa kuulemme hänen puheensa, ovat joko hänen vapaa-ajan aktiviteettiensa lomasta tai muuten epävirallisemmista olosuhteista, kuten lentokoneesta tai ravintolasta. Ottaen huomioon, että kyse on silloisesta presidentistä, kuva- ja äänimateriaalia on ollut tarjolla valtavasti ja Moorella olisi ollut mahdollisuus valita elokuvaansa esim. lähinnä materiaalia Bushin virallisista puheista. Valitessaan materiaalia Bushista virkatehtäviensä ulkopuolelta Moore rakentaa tietynlaista representaatiota hänestä.

Koska Mooren elokuvat ovat kuvallisesti pitkälti eri arkistomateriaaleihin nojaavia kokoelmaelokuvia, rakentaa Moore elokuviensa argumenttia ja narratiivia eri materiaalien välisellä vuoropuhelulla. Materiaalin tarkka rajaaminen ja valinta ovat tällaisessa kokoelmaelokuvassa erityisen oleellista. Moore ei sisällytä elokuvaansa summittaista pätkää mistä tahansa elokuvasta kommentoimaan Bushin toimia syyskuun 11. terrori-iskun jälkeen, vaan juuri tietyn nopean otoksen elokuvasta, jossa väkijoukko huutaa: "Polttakaa heidät!". Juuri tämä arkisto-

otos on valittu elokuvan diskurssiin retorisiin perustein. Tai, kun *Fahrenheitissa* kerrotaan terrori-iskujen vitkuttelevasta tutkinnasta ja niiden tehottomuutta kommentoimaan on valittu otoksia *Dragnet* -sarjasta, ei tämä valinta ole ollut sattumanvaraista. Valitut otokset kovistelevasta fiktiivisestä poliisista alleviivaavat kontrastia tehottomiksi vihjailtuihin terroritutkijoihin ja Yhdysvaltojen poliisin toimiin terrori-iskujen jälkeen.

Valinta ja oleellisemmin poisjätöt ovat retorisesti keskeisiä myös valtion johdon virallisissa lausunnoissa, jotka on leikattu elokuvaan. Bushin hallinnon keskeisiltä ministereiltä käytetään *Fahrenheitissa* lähinnä nopeita kommentinomaisia lausahduksia, jotka on leikattu laajemmasta lausunnosta. Täten yksittäisen lauseen tai virkkeen konteksti jää mysteeriksi. Kirjoituksessaan *Fifty-nine Deceits in Fahrenheit 9/11* David Kopel väittää elokuvaan ajassa 01:58:03 leikattua Condoleezza Ricen lausuntoa Irakin ja syyskuun 11. terrori-iskujen yhteydestä harhaanjohtavaksi. Kopel liittää kirjoitukseensa Ricen alkuperäisen puheen, josta lausahdus on leikattu ja tässä puheessa Rice selventää, että Saddamilla ja hänen hallinnolla ei ollut osuutta terrori-iskuihin, vaan Irakilla on osansa kansainvälisessä antiamerikkalaisen ideologian nousussa ja sitä myöten terrorismin kehittämisessä.

Alla kuvailen toisen esimerkin lausunnosta, jonka alkuperäinen konteksti jää elokuvassa täysin epäselväksi, mutta joka on valikoivalla leikkauksella saatu osaksi retorista jatkumoa. Tämä jatkumo alkaa edellisistä lauseista ja jatkuu lausunnon jälkeisiin kommentteihin. Kyseessä on arkisto-otos Donald Rumsfeldin televisiohaastattelusta. Moore on leikannut *Fahrenheitiin* pätkän, jossa Rumsfeld sanoo: "Me tiedämme missä ne ovat. Ne ovat Tikritin alueella ja Bagdadissa ja idässä, lännessä, etelässä ja pohjoisessa." Lauseesta itsestään ei käy ilmi mistä Rumsfeld itse asiassa puhuu, mutta kyseinen otos on leikattu keskelle muita Bushin ja Condoleezza Ricen lausuntoja, joissa he puhuvat joukkotuhoaseista. Täten valikoivaa leikkausta ja oikeanlaista järjestystä hyväksi käyttäen Rumsfeldin lausunto ankkuroituu myös koskemaan joukkotuhoaseita. Todellisuudessa Rumsfeld saattoi puhua juuri joukkotuhoaseista, mutta yhtä hyvin hän saattaa puhua myös sotilaista, lentotukikohdista, kapinallisista tms.

Olipa totuus lausunnoista mikä tahansa, poisjätön kautta Moore käyttää eri henkilöiden lausuntoja välineenä omalle retoriselle argumentille. Oleellista ei ole se, mikä puhujien viestin

ydinsisältö on, vaan se, kuinka tämän puhutun viestin osat saadaan Mooren retorisen päämäärän työkaluiksi.

Poisjätto ulottuu *Fahrenheitissa* myös elokuvan tarjoamaan informaatioon. Erityisen valaiseva esimerkki on osio, jossa käydään läpi Yhdysvaltojen liittolaiset Irakin sodassa. Tämä osio on muodoltaan Mooren elokuville tyypillinen koominen montaasi. Humoristiseen ja irvailevaan osioon on lueteltu sellaiset maat kuten Costa Rica, Palau, Islanti, Romania, Marokko, Hollanti ja Afganistan. Dokumentaarissa ei sitä vastoin kerrota, että liittolaisina olivat myös sellaiset maat kuten Yhdistynyt Kuningaskunta, Australia, Japani ja Espanja. Itse asiassa liittolaisten joukossa oli todellisuudessa yhteensä 48 maata. *Fahrenheitin* diskurssi sisältää vain tietyt liittolaiset saaden liittoutuman näyttämään heikommalta ja naurunalaisemmalta, kuin mitä se todellisuudessa oli.

Valinta ja poisjätto määrittävät elokuvassa sen, kenelle annetaan ääni ja miten se ääni annetaan. Bushin valtakoneistoa edustavat ihmiset saavat äänensä vain rajoitetusti ja fragmentoidusti, ainoastaan silloin, kuin heidän lausumansa edistää elokuvan retorista päämäärää, olkoon lausuttu kontekstissaan tai poissa siitä. Elokuvan retorista sanomaa edistäville ja Bushille kriittiset äänet sitä vastoin saavat eettisesti kestävämpää kohtelua; heille annetaan enemmän puheaikaa ja he saavat perustella väitteitään laajemmalti. Useimmin elokuvassa esiintyy kongressiedustaja Jim Mc Dermott, joka nimetään myös psykiatriksi. Hänen retorinen tehtävänsä *Fahrenheitissa* on kertoa Bushin hallinnon vallankäyttöä olemattomien uhkien pelottelulla. Kaiken kaikkiaan hän esiintyy elokuvassa kahdeksaan eri kertaan. Bushin puolen asiantuntijoista eniten ruutuaikaa saa prinssi Bandar, joka esiintyy elokuvassa kahteen otteeseen (ks. liite 1).

6.2.3. Fahrenheit 9/11 ja diskursiivisen järjestyksen retoriikka

Fahrenheitin leikkauksen jatkuvuus perustuu Nicholsin (1991, 19) mainitsemaalle *ilmeisyysleikkaukselle*, joka perustuu retorisen argumentin sujuvuudelle. *Fahrenheitissa* ei seurata tiettyä päähenkilöä tai kronologista tapahtumaa. Narratiivisuus on toissijaista, retorinen argumentointi ensisijaista.

Plantinga korostaa alun, varsinkin prologin, ja lopun, erityisesti epilogin, merkitystä dokumentaarin diskursiivisessa järjestyksessä. Prologi ohjaa katsojaa tulkitsemaan elokuvan muoto-kieltä ja vihjaa sen käyttämästä narratiivisesta rakenteesta. Elokuvadiskurssin alku johdattelee katsojan kognitiivista prosessia tekstin lukutapaa kohtaan. (Plantinga 1997, 90)

Fahrenheitissa on moniosainen ja pitkäkestoinen prologi. Ensin on humoristinen "oliko tämä unta" -osio, joka käy läpi Floridan ääntenlaskentaa. Tätä seuraa vakavampi osio, joka käsittelee Bushin presidenttikauden alkua, jolloin elokuvan mukaan Bush pääasiassa lomaili maaseudulla.

Alkuun siis käydään läpi vuoden 2000 Yhdysvaltojen presidentinvaalit. Näissä vaaleissa George W. Bush ja Al Gore olivat rinta rinnan aivan loppuun asti. Värikkäiden vaiheiden jälkeen Bush julistettiin lopulta presidentiksi tiedostusvälineiden jo ehdittyä ilmoittaa Goren voitaneen vaalit. Moorelle tyypillisesti osiossa on henkilökohtainen sävy Mooren kertojaäänäen kerratessa tapahtumia pohtien olivatko vaalien tapahtumat vain unta. Prologissa on ironinen sävy kertojaäänäen tarinallistaessa vaalien tapahtumat sadun muotoon. Prologin unitarina toteuttaa Jokisen (1999, 144) *narratiiveilla vakuuttamisen* funktiota.

Narraatio vaihtuu omakohtaisesta yleisempään alkaessa kerrata Floridan vaalituloksen käänteitä. Osiossa myös esitellään George W. Bush, joka on elokuvan keskushenkilö ja samalla elokuvan antagonistisi. Tapa, jolla Bush esiintyy elokuvassa ensimmäistä kertaa, on sekä oleellista että retorisesti painavaa. Ennen kuin Bush näytetään kuvassa, narraatiossa viitataan häneen "toisena tyyppinä" suhteessa Al Goreen.

Bush näytetään ensimmäistä kertaa liikkuvassa kuvassa kohdassa, jossa Mooren ei-diegeettinen kertojaääni kysyy, että "kuinka hänenlaisensa pääsi kuiville tästä", viitaten Floridan vaalitulosten vihjattuun manipulointiin. Tätä lausahdusta seuraa puolilähikuva Bushista nauramassa. Tätä seuraa otoksia, joissa Mooren kertojaääni ja kuvassa näkyvä Bush käyvät omanlaistansa vuoropuhelua, jossa kertojaääntä seuraavan otoksen diegeettinen lausahdus luo mielikuvaa Bushista naureskelevana petollisena juonittelijana. Tämä osio siis luo sävyn ja tyylin, jolla Bushia käsitellään erityisesti elokuvan alkupuoliskolla. Lisäksi tässä kohtaa esitellään myös leikkauksellinen metodi, joka toistuu elokuvassa useamman kerran. Moore käyttää elokuvassa useaan otteeseen retorista keinoa, jossa kertojaääni esittää kysymyksen tai väitteen

ja kysymyksen/väitteen jälkeinen kuvamateriaali vastaa edellä esitettyyn. Tämän retorisen keinon, joka pohjaa kertojaäänäen ja kuvituksen yhteispelille, olen nimennyt *kysymys-vastaus - tekniikaksi*, ja käsittelen sitä lähemmin narraatiota käsittelevässä luvussa.

Omaehtoisen ja humoristisen "oliko tämä unta" -osion jälkeen prologi etenee vakavasävyiseen osioon, jossa näytetään vaalien jälkeisiä poliitikkojen ja kansalaisten vastalauseita Bushin valinnalle. Musiikki vaihtuu alun kevyestä banjolla soitetusta kantrista melankoliseen jousimusiikkiin, ja narraation sävy vaihtuu humoristisesta ja omaehtoista kerronnasta asiapitoiseen ja sävyltään vakavampaan. Seuraavaksi nähdään Bushin presidenttikauden alun vaikeuksia, kuten sitä, kuinka vaikeaa uuden presidentin oli saada lakejaan läpi.

Tätä prologin vakavaa keskiosaa seuraa kolmas osa, joka on jälleen huumorin ja ironian sävyttämä. Musiikki vaihtuu reippaaseen pop-kappaleeseen. Narraatio kertoo Bushin lähteneen vaikeuksien koittaessa lomailemaan. Osiossa näemme Bushin erinäisissä vapaa-ajan aktiviteeteissa kuten pelaamassa golfia, kalastamassa ja sahaamassa puuta cowboy hattu päässään. Osioon on leikattu kaksi otosta, joissa Bush puhuu kameran ulkopuolella olevalle toimittajalle. Toisessa haastattelupätkässä Bush kertoo haparoiden, mitä virka-asioita hänellä on ohjelmassa maatilallaan ja toisessa Bush kertoo cowboy hattu päässään tarinaa koirastaan. Osio päättyy arkistokuvaan vanhasta elokuvasta, jossa äiti peittelee poikalapsensa nukkumaan, ja Mooren narraatio sanoo: "Sinä yönä hän [George W. Bush - IK] meni nukkumaan sänkyyn, joka oli pedattu hienoilla ranskalaisilla lakanoilla."

Elokuvan prologi kestää huomattavan pitkään, hieman yli 10 minuuttia. Prologissa esitellään elokuvan keskushenkilö eli silloinen Yhdysvaltojen istuva presidentti George W. Bush. Retorisesti merkittävää on missä valossa Bush esitellään. Moore on valinnut näkökulman, jossa Bush näytetään lähinnä lomailevana opportunistina, joka sai presidentin viran, ei niinkään omilla ansioillaan ja suosiollaan, vaan erinäisten henkilösuhteiden ja vilpillisten toimien seurauksena.

Myös elokuvan keskeiset muotokielen elementit esitellään. Prologin alkuun katsoja kuulee koko elokuvan läpi kulkevan Mooren ei-diegeettisen kertojaäänäen. Erotuksena perinteisestä kaikkietävästä "Jumalan äänestä" Mooren narraatio alkaa henkilökohtaisella humoristisella

unikertomuksella. Tämä ohjaa katsojan tulkitsemaan elokuvan ja narraation Mooren persoonan kautta. Prologi on koostettu kuvallisesti lähes kokonaan arkistomateriaalista noudattaen Emile de Antonion käyttämää kollaasiroinan metodologiaa. Tässä metodissa *Fahrenheit* yhdistelee eri kuvalähteistä peräisin olevaa materiaalia, jonka Moore nivoo omalla narraatiollaan jatkumoksi. Erityisesti prologin viimeinen kuva nukkumaan menevästä pojasta, joka on selkeästi peräisin vanhasta elokuvasta, alleviivaa tätä kokoelmaelokuvan (ks. Bruzzi 2000, 21–32) perinnettä. Myös elokuvan kannalta keskeinen retorinen tekniikka, jota olen nimittänyt kysymys-vastaus -tekniikaksi, esitellään.

Elokvassa käytetty tyylilajin vaihtelu koomisesta vakavaan esitellään myös prologissa. Toistuvasti Bush ja hänen ideologiansa äänitorvet elokvassa tuodaan esille komiikan kautta, kun taas Bushin hallinnon toimien vaikutukset kansaan esitetään vakavammalla tyylillä. Tässä näkökulman ja tyylilajin vaihdoksessa musiikilla on keskeinen asema. Musiikki toimii lähinnä tunteen ja konnotaation tasolla. Vakavammissa osissa toistuu jousisoittimin soitettu melankolinen instrumentaalinen teema, kun taas humoristisemmissa Bushia käsittelevissä osioissa musiikkina on yleensä joku reipas pop- tai kantrimusiikki.

Fahrenheitin epilogi on kestoaltaan lyhyempi ja muodoltaan poikkeava elokuvan prologista. Epilogin kesto on vain 2 minuuttia 50 sekuntia elokuvan aikajanalla. *Fahrenheitin* epilogi toteuttaa Plantingan (1997, 90) määrittelemää funktiota, jossa se auttaa katsojaa takautuvasti tulkitsemaan, summaamaan, täyttämään aukot ja tarjoamaan tulkintakehyksen aiemmin näytetylle. *Fahrenheitin* tapauksessa aiemmat elokuvan osiot nivotaan yhteen. George W. Bushin hallinnon valheelliset syyt lähteä sotaan kerrataan leikkaamalla otokset Bushista, Donald Rumsfeldista ja Condoleezza Ricesta vakuuttelemassa joukkotuhoaseiden olemassaolosta Irakissa. Väite, joka siis osoittautui olevan vailla totuuspohjaa. Bushin hallinnon valheelliselle perustalle julistaman sodan maksumiehiksi näytetään nuoret amerikkalaiset sotilaat, joihin epilogin kuvamateriaalissa palataan. Lisäksi Mooren narraatio korostaa valtaapitävän rikkaan eliitin ja köyhän kansan välistä ristiriitaa. Rikkaat päättäjät tekevät itsekkäitä, omiin taloudellisiin intresseihin perustuvia ratkaisuja, jotka köyhät kansanosat maksavat hengellään. Epilogin loppuosaan Mooren narraatio siteeraa George Orwellin kirjasta *1984* kohtaa, jossa Orwell kuvailee sodan roolia vallan välineenä.

Kuvallisesti epilogissa palataan alkutekstien tematiikkaan hallituksen edustajien performanssi-luonteesta ja heidän mediaperformanssistaan. Kun alkutekstien aikana valtaapitävät, kuten Condoleezza Rice, John Ashcroft, Paul Wolfowitz, Colin Powell ja George Bush valmistautui-vat televisioesiintymisiinsä laittaen mikrofonejaan ja kampaillen tukkaansa, niin epilogissa nä-emme Condoleezza Ricen, John Ashcroftin, Colin Powellin ja Donald Rumsfeldin samoissa tilanteissa ottamassa mikrofoneja pois ja poistumassa. Tämä muistuttaa katsojia jälleen ker-ran vallan julkisivun teemasta ja siitä, että valtaapitävät esittävät kansalle performanssia, joka ei perustu totuudelle. Lisäksi elokuva vihjaa kyseisten henkilöiden pitelevän taustalla lankoja käsissään Bushin toimiessa heidän marionettinaan.

Orwellin sitaatin lukemisen aikana kuvallisesti palataan vielä aiemmin käsiteltyihin teemoihin, henkilöihin ja paikkoihin. Näitä ovat (1) Flintin kaupungin afroamerikkalaiset nuoret miehet värväytymässä armeijaan, (2) aiemmin nähdyt ränsistyneet talot Flintin kaupungissa ja (3) Bushin sotilastietojen lomake, josta James R. Bathin nimi on mustattu yli. Nämä elokuvalliset takaumat rinnastavat aiempia teemoja Orwellin kuvailemaan valtapeliin. Teemat, jotka tuo-daan yhteen ja summataan katsojalle näiden kuvatakaumien kautta, ovat: (1) Köyhien ihmis-ten uhraukset valtaapitävän luokan hyväksi, (2) valtaapitävien itsekkään ja ahneen politiikan seuraukset kansalle ja (3) valtaapitävien valheellisuus ja oman edun tavoittelu.

Tähän asti epilogin sävy on ollut vakava. Kuten läpi elokuvan, musiikki toimii ensisijaisena va-kavuusasteen merkitsijänä. Epilogin musiikkina toimii tähän asti instrumentaalinen klassinen jousimusiikki. Aivan lopussa Moore palaa kuitenkin kevyemmän ironisen huumorin pariin päättämällä elokuvan otokseen George W. Bushista takeltelemassa puhujanpöntössä. Otok- sessa hän kompuroi englanninkielisen sananlaskun kanssa [Fool me once, shame on — shame on you... Fool me — you won't get fooled again]. Musiikki vaihtuu Neil Youngin *Keep on Rocking in the Free World* -kappaleeseen, joka on tyyliltään modernia populaarimusiikkia.

Tämä viimeinen kuva palauttaa vielä kerran mieliin elokuvan keskeisimmän retorisen keinon, joka on Bushin henkilöahmon mustamaalaaminen. Bushin valtionpäämieskategoria haaste-taan vielä elokuvan lopussa ja hänen kyvyttömyytensä ja uskottavuuden puutteensa muistute-taan katsojille.

6.3. Elokuvalliset suostuttelun keinot

Viimeisessä tutkimusta analysoivassa luvussa paneudun *Fahrenheitin* näkökulmaan ja tyyllilajiin retorisista lähtökohdista ja käsittelen elokuvailmaiselle ominaisia audiovisuaalisia suostuttelukeinoja. Nämä keinot eivät pohjaa klassiseen lingvistiseen tekstiin perustuvaan retoriikkaan. Osa näistä keinoista ovat omaleimaisia juuri Michael Moorelle. Tällaisia keinoja ovat *koomiseksi montaaiksi* ja *kysymys-vastaus* -tekniikaksi nimeämäni keinot. Jotkut ovat perinteisempiä elokuvallisia tekniikoita, kuten kertojaääni tai tyyllilaji suostuttelun välineinä. Myös perinteinen elokuvamusiikki saa uudenlaisen retorisen käyttötarkoituksensa, kuten musiikin tarkempi analyysi *Fahrenheitin* kohdalla osoittaa.

6.3.1. Fahrenheitin näkökulma

Narratiivisuus on yksi tekijä, jonka mukaan elokuvan rakenne ja järjestys voidaan määritellä. Lisäksi dokumentaarin muoto voidaan järjestää assosiatiiviseen, kategoriseen tai retoriseen muotoon. Assosiatiivinen muoto korostaa asioiden samankaltaisuutta. Kategorinen muoto, nimensä mukaan, järjestää elokuvan kohteet ja teemat kategorioihin. Retorinen muoto ja rakenne perustuvat argumentaation tai suostutteluun. (Plantinga 1997)

Kuten aiemmin kirjoitin, Carl Plantinga (1997) jakaa dokumentaarit äänensä (ts. näkökulman) suhteen kolmeen päätyyppiin: formaaliseen, avoimeen ja poeettiseen. Näiden eri typologioiden erot löytyvät epistemologisen auktoriteetin, kerronnallisen varmuuden tai estetiikan väliltä. *Fahrenheit*, kuten useimmat dokumentaarit, jotka edustavat David Bordwellin luokittelussa (Bordwell & Thompson 1990, 54–104) retorista dokumentaaria, saa Plantingan typologiassa eniten yhtymäkohtia formaalisen dokumentaarin kanssa. Formaalin ääni argumentoi melko eksplisiittisesti, kun taas avoin ääni jättää epistemologisen ja retorisen päätäntävällän enemmän katsojalle. (Plantinga 1997, 110)

Plantingan (1997, 107, 110) mukaan formaalin ääni esittää selkeän kysymyksen tai sarjan kysymyksiä ja vastaa jokaisen kysymyksen, minkä se esittää. Formaalin dokumentin diskurssi tekee perusteltuja väitteitä maailmasta. Sen väittämä on, että tietty asiantila on tosi ja se pyrkii kertomaan katsojalle tämän totuuden. Edellä kuvattu sopii ontologisesti *Fahrenheitin*

ja vahvistaa sen tulkintaa formaalisena dokumentaarina.

Formaalinen narratiivi alkaa yleensä tasapainoisen tilan järkkymisellä. Tämä tasapainon järkytys toimii katalysaattorina muille diskursiivisille elementeille ja narratiivin tehtävänä on korjata tämä tasapaino. (Plantinga 1997, 126) *Fahrenheitin* tasapainotila järkyttyy oikeastaan kahdesti elokuvan alussa. Ensisijainen tasapainon järkkyminen on Bushin kyseenalaiseksi asetettu presidentinvaalin voitto, jonka mahdollisti vilpilliseksi epäilty Floridan osavaltion vaalivoitto. Toinen tasapainon järkkyminen ja varsinainen narratiivinen katalysaattori elokuvassa on 11.9.2001 tapahtunut terroriteko.

Tasapainon järkkymisellä on muodollinen funktio. Epistemologisesti alun tarkoitus on herättää kysymyksiä, joihin narratiivi tarinan edetessä vastaa. Elokuvadiskurssi esittää kysymyksenä implisiittisesti ennemmin kuin eksplisiittisesti. (Plantinga 1997) *Fahrenheitissa* alun katalysoivat tapahtumat implikoivat kysymyksiä siitä, mitä seurauksia Bushin kyseenalaisella presidentinvalinnalla on, tai miten Bush reagoi tapahtuneisiin terroritekoihin, tai mitä vilpillisestä poliittisesta valinnasta seuraa.

Formaalisessa dokumentaarissa lopun tehtävä on ensisijaisesti epistemologinen, ei niinkään dramaattinen. Loppu antaa katsojalle kehyksen, jolla tulkita narratiivissa aiemmin esitettyä. (Plantinga 1997, 131) Aiempi analyysi *Fahrenheitin* epilogista osoitti, että elokuvan loppu kokosi elokuvan teemat ja veti niistä George Orwellia myötäilevät johtopäätökset Yhdysvaltojen silloisesta poliittisesta, ekonomisesta ja hegemonisesta tilasta.

Carl Plantinga (1997, 148) mainitsee, että formaalinen tyyli pyrkii mahdollisimman suureen diskurssin koherenssiin. Hän pohjaa käsityksenä Teun A. van Dijkin (1985, 107–112) teoriaan diskurssin koherenssista. Dijk tutki diskurssin koherenssia kielenkäytössä ja lauserakenteissa. Hänen (mts.109) mielestään virkkeissä tulisi siirtyä yleistä kuvaavasta lauseesta yksittäistä kuvaavaan lauseeseen. Dijk (mt.) mukaan virkkeissä toimiikin yleisestä–yksityiseen järjestys faktojen suhteen.

Plantinga (1997, 151) tosin mainitsee, että Dijkin teoriaa diskurssin koherenssista ei voida suoraan soveltaa elokuvaan, koska se on tarkoitettu lingvistiseksi teoriaksi. Kuitenkin *Fahrenheit* näyttäisi narratiivin tasolla toteuttavan Dijkin yleisestä yksityiseen -periaatetta osittain ja

hieman muunneltuna. Se siirtyy tarinan edetessä yksittäisestä yleiseen ja tämän jälkeen takaisin yksittäiseen. Alkupuolella fokus keskittyy mustamaalaamaan Bushin henkilöhahmoa (yksityinen). Tämän jälkeen tulee asiapitoisempi osa, jossa keskitytään Bushin hallinnon taloudellisiin kytköksiin ja politiikan piilotettuihin tavoitteisiin (yleinen). Loppuosassa fokus siirtyy tavallisiin amerikkalaisiin ihmisiin ja siihen minkälaisia traagisia seuraamuksia hallinnon politiikalla on yksittäisiin amerikkalaisiin ja irakilaisiin ihmisiin (yksityinen).

6.3.2. Koominen montaasi

Tyylillisesti *Fahrenheit* jatkaa vasemmistolaisen poliittisen dokumentaarin kokoelmaelokuvan perinnettä, johon olen viitannut Bruzzin (2000) tavoin vastapropagandana. Arkistomateriaalin uudelleen kontekstualisoinnilla se vertautuu Emile de Antonion *kollaasiroinaan*. Kuten de Antonion kollaasiroinassa, myös *Fahrenheitissa* arkistomateriaalin uudelleen editointi on keskeinen tyylillinen keino.

De Antonion tyyliä mukaillen myös *Fahrenheitissa* ironia on keskeinen tapa käsitellä aihetta. Arkistokuvan ironinen käyttö kiteytyy *Fahrenheitissa* tekniikkaan, jonka olen nimennyt *koomiseksi montaasiksi*. Tällä elokuvallisella kerronnan tyylillä luodaan koomisia pienoisenarratiiveja päänarratiivin sisään. Nämä lyhyet osiot koostuvat erilaisista arkistomateriaaleista, hilpeyttä korostavasta musiikista ja/tai leikittelevän sävyisestä narraatiosta. Näitä elementtejä yhdistelemällä luodaan elokuvaan humoristisia välipaloja asiapitoisten osuuksien sekaan.

Fahrenheitista olen löytänyt yhteensä kymmenen koomista montaasia. Nämä eivät ole kerronnan keinoiltaan yhtenäinen joukko, vaan niissä esiintyy vaihtelua sen mukaan, käytetäänkö niiden taustalla kertojaääntä vai ei. Toisissa musiikki on määrittävämmässä asemassa kuin toisissa.

Koomiset montaasit voidaan erotella myös käyttämänsä materiaalin fiktiivisyyden suhteen. Toisessa ääripäässä ovat montaasit, joiden kuvamateriaali koostuu täysin fiktiivisestä materiaalista, kuten tv-sarjoista tai elokuvista. Toisessa päässä ovat taas pelkästä dokumentaarisesta uutismateriaalista koostetut faktuaaliset koomiset montaasit. Näiden lisäksi on koomisia montaaseja, joissa käytetään sekaisin sekä fiktiivistä että faktuaalista materiaalia.

Yleisimmin *Fahrenheitissa* esiintyvä koominen montaasi käyttää kuvalähteinään fiktiivistä arkistomateriaalia yleensä vuosikymmeniä vanhoista lähteistä yhdistettynä ajankohtaiseen arkistomateriaaliin. Tämä nostalgista fiktiivistä arkistoa hyväksi käyttävä koominen montaasi on kuvankäytöltään hyvin lähellä de Antonion kollaasiroinan metodia, ja nimitän sitä *koomiseksi arkistomontaasiksi*. Tällaisia koomisia arkistomontaaseja on viisi kappaletta. Vanha fiktiomateriaali luo näihin kohtauksiin nostalgian sävyttämää ironiaa. Lähes kaikissa näissä on taustalla kertojaääni. Esimerkkinä tällaisesta koomisesta montaasista toimii osio, jossa luetellaan Yhdysvaltojen liittovaltiot Irakin sodassa. Tai osio, missä spekuloidaan Bushin uskollisuutta saudeille amerikkalaisten äänestäjien sijaan. Molemmissa käytetään materiaallinen mm. vanhaa mustavalkoelokuvaa,

Yksi koominen montaasi on rakennettu pelkästä fiktiomateriaalista. Siinä on leikattu peräjälkeen *Dragnet* -sarjan otoksia kommentoimaan valtiollisen terroristitutkinnan tehottomuutta. Tässä montaasissa ironinen merkitys syntyy intertekstuaalisuuden kautta, ja elokuva luottaa katsojan aktiivisuuteen arkistomateriaalina käytetyn populaarikulttuurisen mediatekstin tunnistamisessa. Samanlaista intertekstuaalista viittausta käyttää montaasi, jossa George W. Bush, Donald Rumsfeld, Dick Cheney ja Tony Blair on leikattu *Bonanzan* alkutunnariin yhdistämällä heidän kasvonsa alkuperäisiin Bonanzan hahmojen vartaloihin tehden heistä sarjan hahmoja (kuvaliite 4). Tämä montaasi on selkeä esimerkki kuvallisesta analogiaan perustuvasta metaforasta. Aristoteles (1997, III kirja 10. luku 1411a) arvotti juuri analogiaan perustuvat metaforat tärkeimmäksi metaforan lajiksi.

Yleisesti ottaen *Fahrenheitin* koomiset montaasit luovat kuvallisia metaforia. Juuri metaforinen ymmärrys on Bill Nicholisin (2001, 75) mukaan usein tehokkain retorisen suostuttelun keino. Myös retoriikan tutkimuksessa metaforien käyttö on tunnustettu retorisena tehokeinona (ks. Aristoteles 1997; Perelman 1996) Toinen esimerkki kuvallisen metaforan käytöstä koomisissa montaaseissa löytyy sodan liittolaisia luettelevasta montaasista. Tässä montaasissa näemme kuvaotoksen paviaaneista neuvottelupöydän äärellä, sen jälkeen, kun Bushin on kehunut olevansa ylpeä liittolaisistaan.

Lopuissa neljässä tapauksessa koomiset montaasit käyttävät lähteinään faktuaalista ja ajankohtaista arkistomateriaalia Bushista ja hänen hallintonsa edustajista. Tätä montaasityyppiä nimitän *koomiseksi ajankohtaismontaasiksi*. Yhdessäkään näissä ajankohtaismontaaseissa ei

ole kertojääntä ja kolmessa tapauksessa koominen merkitys syntyy kuvan ja musiikin yhteis-
pelillä. Montaasissa, jossa nähdään nopeasti kuvia Bushista vapaa-ajalla, soi taustalla kap-
pale nimeltä *Vacation*; pirteä pop -kappale, jossa lauletaan nimensä mukaisesti lomailusta.
Bushin ja Saudien toverillisia välejä kuvaavassa montaasissa, johon on leikattu kuvia
Bushista, Rumsfeldista ym. kättelemässä saudien edustajia, soi musiikkina R.E.M. -yhtyeen
pirteä *Shiny Happy People*. Montaasissa, jossa leikataan peräkkäin useita kuvia Bushista po-
seeraamassa ja halailemassa sotilaita lentotukialuksella, soi taustalla *The Greatest American
Hero* -nimisen 80-luvun televisiosarjan tunnusmusiikki.

Oman poikkeuksensa tekee edellisten kolmen lailla koominen ajankohtaismontaasi, johon on
leikattu kuva-vastakuva -tekniikalla ristikkäin puolilähikuvia Bushin, Donald Rumsfeldin ja Dick
Cheney'n puheista, joissa he vuoroin varoittelevat terrorismin uhasta ja vuoroin kehottavat
nauttimaan elämästä. Musiikki tukee vuoropuhelua siten, että varoittavissa otoksissa taustalla
kuuluu synkkä patarumpujen ääni ja kehotuksissa iloon ja nautintoon taustalla soi hilpeä hui-
lumotiivi. Musiikki tosin vain vahvistaa koomista ristiriitaa, varsinainen komiikan ydin on puhu-
jien sanoman vastakkainasettelussa. Tässä montaasissa pyritään osoittamaan Bushin hallin-
non sanoman ja heidän eetoksensa ristiriitaisuus.

Perelman (1996, 63–70) kirjoittaa, että tavallisella kielellä, erotuksena muodollisesta järjestel-
mästä, ilmaistu ristiriita johtaa yhteensopimattomuuteen. Hänen mukaansa

argumentaatiossa ei tavallaan koskaan törmätäkään järjettömyyteen, vaan vain yhteen-
sopivuuden puuttumiseen silloin, kun esitetty sääntö, kannatettu väite tai omaksuttu
asenne johtaa meidät tahtomattamme konfliktiin joko aiemmin esitetyn säännön tai sel-
laisen yleisesti hyväksytyn väitteen kanssa, joka meidän oletetaan muiden ryhmämme
jäsenten tavoin hyväksyvän. (Perelman 1996, 63)

Perelman (mts. 64) lisää, että henkilö, joka ajautuu yhteensopimattomuuteen, joutuu sen
myötä naurunalaiseksi ja naurunalaiseksi saattaminen on tehokas väittelyase. Edellä esitetyn
esimerkin tavoin, myös muut koomiset ajankohtaismontaasit keskittyvät antagonistien eetok-
sen tahraamiseen ja näillä pyritään huumorin ja ironisen ristiriidan kautta horjuttamaan repub-
likaanisen hallinnon uskottavuutta.

Fahrenheitin koomisissa montaaseissa kiteytyy Mooren käyttämä ironisen huumorin sävy. materiaalin uudelleen kontekstualisoinnilla Moore rakentaa ironista ristiriitaa ja sitä kautta huumoria. Ironian ja huumorin käyttö epäilemättä tekee *Fahrenheitista*, kuten Michael Mooren töistä yleensä, viihdyttävän. Eri asia on, miten ironinen huumori soveltuu yhteen argumentoinnin kanssa.

Arja Jokinen on Perelmanin linjoilla ja näkee, että "ironian käyttö voi kaivaa maata kilpailevan version alta hyvinkin tehokkaasti tuottaen sen naurettavana ja siten vääristyneenä (Jokinen 1999, 156)." Carl Plantinga (1997, 94) taas mukailee Hayden Whitea (1973), joka on todennut, että ironinen tarinarakenne on lamaannuttava, koska se luo uskoa sivilisaation hulluuteen ja romuttaa positiivista uskoa asioiden vaikutusmahdollisuuksiin. Shawn J. Parry-Giles ja Trevor Parry-Giles (2008, 42) kirjoittavat, että vaikka huumori lisää *Fahrenheitin* viihdearvoa ja omalta osaltaan ravistelee valtarakenteita, se myös vähentää elokuvan esittämien asioiden vakavuutta. Ironinen huumori tavallaan ironisoi koko elokuvan retorisen argumentin. Kenties tässä ironian lamaannuttavassa vaikutuksessa on perää; epäonnistuihan *Fahrenheit* vaikuttamaan amerikkalaisiin siinä määrin, että se olisi saanut estettyä Bushin uudelleen valinnan vuonna 2004.

Kaikki *Fahrenheitin* montaasisekvenssit eivät suinkaan edusta koomisia montaaseja. Montaasia käytetään *Fahrenheitissa* komiikan luomisen lisäksi mm. toiston välineenä. Elokuvaan leikataan tunnin ja vartin kohdalla nopealla rytmillä Bushin ja Colin Powellin lausuntoja, joissa he todistelevat Irakin joukkotuhoojien olemassaoloa. Varsinkin Bushista on leikattu peräjälikeen useita otoksia, joissa hän toistaa tiettyä sanaa tai fraasia, kuten "ydinase" tai "hänellä on ne". Hieman myöhemmin aikajanalla Bush toistelee sanoja "Saddam" ja "Al-Qaida" nopeasti leikatussa lyhyessä montaasissa. Arja Jokinen (1999, 154) nimeää *toiston ja tautologian* yhtenä retorisen vaikuttamisen keinona. Hänen mukaansa toistoa voi tarkastella mm. siten, kuinka jonkun toisen henkilön argumentteja sidotaan osaksi omaa argumentaatiota (Jokinen 1999, 154). *Fahrenheitissa* Bushin ja hänen poliittisen lähipiirinsä toistetut hokemat kääntyvät heitä itseään vastaan toiston kautta. Elokuvan ilmestymisen aikaan oli jo yleisesti tiedossa, että Irakista ei löytynyt väitettyjä joukkotuhoojia. Nopealla montaasien kautta toteutetulla toistolla alleviivataan valtaapitävien systemaattista valehtelua.

Retoriset pyrkimykset *Fahrenheitissa* näyttäytyvät osittain samanlaisina Emile de Antonion

demokraattisen didaktismin kanssa. Bruzzin mukaan (ks. Bruzzi 2000, 24) de Antonio halusi ohjata katsojaa riistämättä häneltä itsenäistä ajattelua. De Antonio näki narraation liian ohjailevana keinona, kun taas *Fahrenheitissa* kertojaäänellä on ohjaileva ja merkityksiä sekä kaventava että niitä tuottava rooli. Juuri didaktiivisuuden asteessa löytyy *Fahrenheitin* ero Emile de Antonion kollaasiroinaan. Siinä missä de Antonio halusi jättää katsojalle tulkinnanvaraa, pyrkii *Fahrenheit* mielestäni ohjaamaan katsojan tulkintaa suoremmin juuri narraationsa avulla. Moore useasti tarjoaa kertojaäänensä avulla eksplisiittisesti oikean konnotatiivisen ja retorisen tulkinnan esitettyyn kuvamateriaaliin. Tässä mielessä *Fahrenheit* lähenee suostuttelun näkökulmasta Richard Taylorin (1979) käsitystä propagandasta, joka hänen mielestään kaventaa näkökulmaa. Propaganda hänen mukaansa kertoo ihmisille mitä ajatella, kun taas koulutus opettaa kuinka ajatella (Taylor 1979, 25).

6.3.3. Zapruder -estetiikka *Fahrenheitissa*

Aiemmassa luvussa ikonisuuden ja denotaation yhteydestä suostutteluun toin esille sen, kuinka dokumentaarin suostutteluvoiman perustana on mielikuva dokumentaarista denotatiivisena ja ikonisena diskurssina. Tätä denotatiivista luonnetta jopa tietoisesti pyritään vahvistamaan estetiikalla, joka juontuu Abraham Zapruderin kotivideomaisesta tallenteesta. Eräänlaisesta amatöörimäisyydestä on tullut puhtaan ja objektiivisen havainnoinnin merkitsijä.

Kenties tästä johtuen Carl Plantinga (1997, 147) näkee, että tyyli formaalisessa dokumentaarissa on harvoin päämäärä itsessään, vaan tyyli palvelee elokuvan retorista päämäärää. Plantingan (mt.) näkemys vahvistaa yleistä mielikuvaa realismista ja faktuaalisuudesta tyyllittömänä ja esteettisesti amatöörimäisenä.

Vaikka esteettisen tyylin koherenssin puute on totta *Fahrenheitin* kohdalla, en ole varma onko tämä rujo estetiikka välinpitämättömyyttä vai harkittu tyyllillinen valinta. Amatöörimäinen, puhdasta havainnointia konnotoiva estetiikka käsivarakuvauksineen ja elokuvavalaisun puuttumisineen on myös omanlaisensa konstruktio. Esimerkiksi *Dogma 95* elokuvaaliike perustui visuaalisesti riisuttuun ja dokumentaariseen tyyliin. Liikkeen säännöissä oli mm. kielletty lisävalaistuksen ja pukusuunnittelun käyttö. Elokuvien sisällöt olivat kuitenkin fiktiivisiä ja niiden "dokumentaarisuudesta" tuli niiden oma visuaalinen tyylinsä.

Tyylillisesti *Fahrenheit* on sekava ja kirjava. Koska elokuva käyttää materiaalinaan hyvin erilaisia arkisto-otoksia, ei elokuvan estetiikka tästä johtuen ole kovin yhtenäistä. Plantinga (1997) osuu mielestäni oikeaan *Fahrenheitin* kohdalla siinä, että visuaalinen tyyli jää *Fahrenheitissa* argumentaation jalkoihin, mutta näen *Fahrenheitin* hieman amatöörimäisen ja tyyllisesti hapuilevan estetiikan merkityksellisenä retorisessa mielessä.

Varsinkin Irakissa kuvatut toiminnalliset ja sodan kauheuksia esittelevät osiot toteuttavat Bruzzin (2000, 13–21) mainitsemaa "Zapruder -efektiä". Nämä osiot on kuvattu heiluvalla käsivaralla, ja valaistus vaihtelee pimeästä yökuvauksesta jouluyön ratsiassa lähes "puhki pala-neeseen" kuvaan, kun sotilaita haastatellaan auringonvalossa. Näissä osioissa "tyylitön" estetiikka konnotoi läsnäoloa ja tapahtumien keskipisteessä olemista. Tämän tyylinen estetiikka muistuttaa myös Irakin sodasta nähtyjä uutiskuvia tai terroristien panttivankivideoita.

Myös Mooren performatiivisemmat osiot on kuvattu käsivaralla. Esimerkkinä tällaisesta estetiikasta on kohtaus, jossa hän haastattelee Craig Ungeria Saudi-Arabian suurlähetystön ulkopuolella, kun salainen palvelu saapuu paikalle tiedustelemaan Moorelta, mitkä hänen aikomuksensa ovat. Mielestäni Mooren elokuvissa tällainen spontaanisuutta ja läsnäoloa konnotoiva estetiikka edustaa tyyllisesti tietynlaista aktivismiestetiikkaa. Moore toimii elokuvassa aktivistin lailla toimien näkyvästi erilaisin tempauksin, kuten keräten kongressiedustajilta heidän lastensa nimiä armeijan värväyslistaan. Tällä lailla hänen kohdallaan sekoittuvat havainnoivan ja objektiivisen dokumentaristin sekä kansalaisaktivistin määritelmät. Mooren näkyvä aktiivinen toiminta tarjoaa myös kohteen Robert E. Terrillin (2008) ja Jane Gainesin (1999) peräänkuuluttamalle poliittisella mimesikselle. *Fahrenheitin* käyttämä amatöörimäinen ja sho-keeraava materiaali, kuten esim. kuvat sotilaiden poltetuista ruumiista, muistuttaa mm. eri eläinaktivistien julkaisemaa esteettisesti heikkolaatuista, mutta sisällöltään vahvaa kuvitusta. Tämän samanlaisuuden vuoksi yhdistän osin *Fahrenheitin* estetiikan moderniin aktivismiestetiikkaan.

6.3.4. Narraation retorinen dominanssi

Vaikka *Fahrenheit* on elokuvana hyvin samankaltainen Emile de Antonion *Millhousen* kanssa dramaturgialtaan, tyyli-ilailtaan, retoriikaltaan, kerronnan keinoiltaan ja sanomaltaan, on näiden kahden elokuvan välillä yksi selkeä ero. Siinä missä *Millhouse* antaa elokuvan henkilöiden hoitaa puhumisen muutamaa lyhyttä eri kertojajääniä puhumaa tekstipätkää lukuun ottamatta, käyttää *Fahrenheit* Michael Mooren narraatiota läpi elokuvan.

Narraatio on retorisen argumentoinnin näkökulmasta ehkä oleellisin ja merkittävin elementti *Fahrenheitissa*. Kuten Mooren elokuvissa yleensä, dokumentin tekijä nousee pääosaan, ja muut dokumentin henkilöt ovat alisteisia Mooren sanomalle. Heistä tulee välineitä tekijän sanoman viestinviejiksi, tahtoivat he sitä tai eivät. Tässä Mooren sanoman välittämisessä juuri kertojajääni on keskeinen elementti.

Stella Bruzzin (2000, 40) mielestä kertojajäänen käyttö dokumentaareissa palautuu kysymykseen äänen ja kuvan suhteesta. Nähdäänkö äänen tuhoavan kuvan puhtauden vai kenties lisäävän esittävyyttä tai ilmaisua? Kuten Bushin eetosta käsittelevässä luvussa kirjoitin, Roland Barthes (1964) näkee lingvistisen tekstin tehtävän kuvan suhteen kahdenlaisena. *Kytkentä* ohjaa katsojaa poimimaan tuottajan haluamat denotaatiot kuvista. Se auttaa tunnistamaan kuvan ainekset ja kuvan itsensä. Se myös estää konnotatiivisia merkityksiä rönsyilemästä liikaa, joten siinä lingvistisellä tekstillä on repressiivinen arvo. *Välittäminen* taas liittää kuvan osaksi isompaa kokonaisuutta ja tuo siihen merkityksiä, joita kuvasta itsestään ei löydy. Siinä sana ja kuva ovat toisiaan täydentävässä suhteessa. (Barthes 1964, 78; Plantinga 1997, 75)

Fahrenheitissa narraatio toimii mielestäni näillä kahdella Barthesin luokittelemalla tavalla. Kuitenkaan mielestäni kyse ei ole joko – tai -tyylisestä eksklusiivisesta funktiosta. Yleisesti ottaen narraatio ohjaa *Fahrenheitissa* melko tiukasti kuvan merkityksellistämisprosessia. Se usein kertoo eksplisiittisesti mitä konnotaatioita kuvien tulisi herättää, eli sillä on repressiivinen funktio, mutta se myös liittää sinänsä irrallisia ja asiaan kuulumattomia kuvia havainnollistamaan elokuvan retorista diskurssia. Esimerkkinä välittämisestä kirjoitin aiemmin osiosta, jossa narraatio kuvailee tarinan muodossa prinssi Bandarin ja presidentti Bushin tapaamista ja kuvittaa tuon tapahtuman erinäisillä, merkityksiltään melko neutraaleilla, kuvituskuvilla. Kytkentä taas

toteutuu *Fahrenheitissa* esim. kuvassa, jossa John Ashcroft lausuu virkavalansa käsi raamattulla (kuvaliite 5). Ensikatsomisella kuva näyttää melko tavanomaiselta virkaanastujaiskuvalta. Mooren narraatio kuitenkin kertoo, että "hän valoi virkavalansa käsi raamattunipun päällä. Mutta, jos ei voita kuollutta kaveria vaaleissa, niin tarvitsee varmasti kaiken avun." Vasta narraatio kiinnittää huomion siihen, että Ashcroftin käsi lepää kolmen raamatun päällä.

Kertojaäänien perusteella Bill Nichols (2010, 149) on luokitellut Mooren dokumentaarit selittävän dokumentaarin luokkaan. Mooren kertojaääni edustaakin perinteistä selittävän dokumentaarin kertojan konventiota, joka on keski-ikäinen valkoinen miesääni. Se missä Mooren narraatio eroaa konventionaalisesta "Jumalan ääni" -tyyppisestä kertojasta on, että Mooren narraatio sanoutuu irti objektiivisuuden illuusiosta ja saa subjektiivisia sävyjä. Moore kertoo asiansa oman persoonansa kautta ja käyttää toistuvasti minä -muotoa. Hän ei myöskään teeskentele olevansa kertojana objektiivinen ja puolueeton, vaan tekee katsojalle selväksi oman ideologisen asemansa.

Bruzzin (2000, 57) mukaan juuri persoonallisuuden lisääminen narraatioon on yleisimmin käytetty keino haastaa konventionaalinen, jopa patriarkaalinen, kertojaääni. *Fahrenheitissa* Mooren kertojaääni vaihtelee subjektiivisen ja objektiivisen, tai toisin ilmaisten persoonallisen ja persoonattoman, välillä. Elokuvan keskittyessä performatiivisiin, humoristisiin tai tunteisiin ve-toaviin jaksoihin, on narraatio persoonallisempaa ja minä -muoto yleisempää. Kun taas elokuvassa keskitytään asiapitoisiin osuuksiin, on narraation tyyli lähellä perinteistä "Jumalan ääni" -kerrontaa. Kertojaäänien äänen sävy ja puheen tyyli vaihtelevat osioiden mukaan: humoristisissa osioissa kerronta on kevyempää ja pirteämpää, vakavissa osioissa monotonisempaa ja hitaampaa. Kuitenkin lähtökohta on subjektiivinen ja persoonallinen. Jo prologissa katsojalle tehdään selväksi, että kyse ei ole perinteisestä toteavasta narraatiosta kertojaäänien poh-tiessa olivatko vuoden 2000 vaalit vain unta.

Vaikka *Fahrenheitissa* narraatio onkin persoonallisempaa, kuin konventionaalisessa dokumentaarissa narraatiossa, on sen funktio mielestäni silti didaktinen ja merkityksiä kaventava. Bill Nichols (1991, 35) näkee kertojaäänien tekstuaalisesti dominoivana ja suostuttelua eteenpäin vievänä elementtinä selittävässä dokumentaareissa. Carl Plantinga (1997) jakaa Nicholsin käsityksen narraation argumentatiivisesta ylivoimasta kuvaan nähden. Hän (Plan-

tinga 1997, 123) kirjoittaa, että kuvat itsessään eivät eksplisiittisesti argumentoi, vasta verbaa-liset tai muut symboliset diskurssit, mahdollisesti yhdessä kuvien kanssa, voivat esittää moni-mutkaisia ja suostuttelevia argumentteja. Pelkästään kuvakerrontaan nojautuen nämä argu-mentit jäisivät implisiittisiksi. Kuvat voivat Plantingan mukaan vain vihjata, kun taas sanoilla asian voi ilmaista suoraan (Plantinga 1997, 73).

Plantinga (1997) näkeekin kuvien retorisen argumentoinnin tehon heikkona ilman tekstuaa-lista elementtiä. Hänen mukaansa kertojaäänellä on suurempi auktoriteetti merkitysten tuotta-jana kuviin nähden (mts. 159). Plantinga nojaa käsityksensä Barthesin (1964) näkemykseen, että kuvien denotatiivinen luonne luonnollistaa lingvistisen tekstin ja saa sen näyttäytymään luonnonilmiönä eikä kulttuurisena konstruktiona. Plantinga (1997) näkee lingvistisen tekstuaa-lisen sanoman (mikä narraatiokin on) tärkeänä kuvallisen esityksen lisänä, jotta suostutteleva argumentti voidaan selkeästi välittää.

Fahrenheit tukee Nicholsin ja Plantingan näkemyksiä kertojaäänestä. Mooren narraatio nou-dattaa Bruzzin (2000, 57) kuvailemaa selittävän dokumentaarin narraation funktiota siinä, että puhutun tekstin ja sitä "säestävän" kuvan denotatiivinen yhteys on lähellä toisiaan. Teksti opastaa kuvatulkintaa ja rajoittaa konnotaatioita. *Fahrenheitissa* kuvan tehtäväksi jääkin usein havainnollistaa sanottua, olkoonkin, että käytetty kuva ei varsinaisesti liity käsiteltävään ai-heeseen. Usein tällaiset kuvat on leikattu pois kontekstistaan jostain muusta asiayhteydestä ja kuvalähteestä. Kohtaus, missä entinen FBI:n agentti Jack Cloonan kertoo, että hän olisi ot-tanut lausunnot Bin Ladenin sukulaisilta ennen maasta poistumista, toimii esimerkkinä tällai-sesta havainnollistavasta kuvituksesta. Tässä kohtauksessa ajassa 00:22:40 hän esittää reto-risen kysymyksen siitä, kuinka monta ihmistä otettiin kiinni lentokentillä, jos he sopivat johon-kin hyvin väljään terroristin kuvaukseen. Tätä retorista kysymystä kuvittamaan on valittu lyhyt, kestoltaan noin yhden sekunnin mittainen kuva poliisista työntämässä pidätettyä henkilöä po-liisiautoon. Kuva on leikattu keskelle Cloonanin "puhuvaa päätä". Mikään pidätyskuvassa ei denotoi sen liittyvän lentokenttään tai kuvattuun tilanteeseen, mutta sen käyttö synkronisesti ajoitettuna Cloonanin sanoihin pidätyksestä, saa sen toimimaan havainnollistuksena sano-tusta. Kuva kertoo samanaikaisesti sen, mitä henkilö sanoo ja antaa sille denotatiivisen todis-tuksen sekä Barthesia (1964) mukaillen luonnollistaa sanotun.

Narraatiota kuvitetaan pääasiassa samanlaisella denotatiivisella synkronialla. Elokuvasta löytyy paljon esimerkkejä narraatiossa esitetyn sanan tai lauseen ja kuvan yhdenaikaisuudesta ja denotatiivisesta havainnollistuksesta. Mainitsen seuraavaksi muutaman kyseisistä esimerkeistä. Alun prologissa narraatio kertoo ääntenlaskennan vaiheita ajassa 00:02:35 sanoen: "Varmista, että oma puolesi taistelee, niin kuin olisi kyse elämästä ja kuolemasta." Tätä kuvittamaan on valittu otos hällisevästä ihmisjoukosta, joka pyrkii väkisin määrittelemättömästä ovesta sisään. Kuva sisään pyrkivästä väkijoukosta ei näyttäisi liittyvän vaaleihin millään lailla, vaan kuva on valittu pelkästään kuvittamaan narraation sanomaa sanatarkasti. Ajassa 00:19:00 narraatio kertoo: "Sellainen raportti voisi saada jotkut hätkähtämään, mutta päivien kuluessa, George W. ainoastaan meni kalaan." Tätä virkettä kuvittamaan on valittu kuva Bushista heittävässä virveliä auringonpaisteessa. Tässäkin tapauksessa kuva havainnollistaa sanotun. Ajassa 00:48:11 narraatio sanoo: "Ja entä talibanit? He pääosin pääsivät karakuun." Tätä kuvittamaan on valittu otos ilmeisesti afganistanilaisista aseistetuista miehistä tiheässä ryppäässä vilkuttamassa nopeasti liikkuvan tankin päällä. Edellä kerrotut esimerkit osoittavat mielestäni Barthesin (1964) määrittelemän kuvien denotatiivisen todistusvoiman tekstin luonnollistajina. Näissä esimerkeissä kuvat, jotka eivät välttämättä edes liity asiayhteyteen, havainnollistavat ja sitä kautta luonnollistavat konstruoitua tekstiä.

Kertojaääni myös poikkeaa *Fahrenheitissa* ohjaavasta ja kaikkítietävästä konventionaalisesta narraatiosta. Usein kaikkítietävyydestä poiketaan humoristisen ironisen ristiriidan luomiseksi. Kyseessä on tällöin kuvan *tahallinen puutteellinen havainnollistaminen* (Perelman 1996, 124) tekstin suhteen. Kun elokuvassa on käsitelty Bushin hallinnon pelon lietsontaa Irakin väite-tyillä joukkotuhoaseilla, toteaa Mooren kertojaääni, että demokraatit olivat paikalla lopettamaan tällaisen toiminnan. Tästä lausahduksesta leikataan demokraattien johtajan lausumassa täyden tukensa Bushin hallinnolle näin kumoten narraation väitteen.

Samaa retorisesti johdattelevaa funktiota toteuttaa ajassa 01:04:22 oleva kohtaus, jossa Mooren kertojaääni sanoo: "He [viranomaiset – IK] tekivät myös kaikkensa, että kukaan ei voi sytyttää palopommia lentokoneessa". Tästä leikataan suoraan otokseen, jossa turvatarkastaja kertoo, että koneeseen voi ottaa mukaan neljä askia tulitikkua.

Ajassa 01:18:15 Mooren kertojaääni toteaa: "Onneksi meillä on riippumaton media tässä maassa, joka kertoisi totuuden." Perään leikataan useita arkistokuvia eri uutislähetyksistä,

missä uutisankkurit ilmaisevat tukensa joukoille ja osoittavat patrioottisuuttaan. Tässäkin osiossa väittämää seuraava kuvamateriaali kumoaa kertojaäänen esittämän väittämän.

Toisena esimerkkinä kertojaäänen epäkonventionaalisesta käytöstä *Fahrenheitissa* on metodi, jonka olen nimennyt *kysymys-vastaus -tekniikaksi*. Tässä tekniikassa Mooren kertojaääni esittää kysymyksen, johon kuvamateriaali epäsuorasti tai suorasti vastaa. Tällä tavoin narraation ulkoa ja ylhäältäpäin verbalisoitu didaktiikka muuntuukin sanan, kuvan ja katsojan näiden välille yhdistämän tulkinnan yhteispeliksi. Välillä narraation esittämä kysymys saa vastauksensa välittömästi ja merkitys tarjotaan katsojalle eksplisiittisesti. Esimerkiksi kohdassa 00:24:50 Mooren kertojaääni kysyy: "Mitä luulet Clintonille tapahtuneen, jos se [että Clinton olisi päästänyt pääepäilty Mc Veyn perheen pois maasta – IK] paljastuisi?" Tästä leikataan otokseen vanhasta mustavalkoelokuvasta, missä mies työntää palavaa soihtua kohti kameraa ja ääniraidalta kuuluu huuto: "Polttakaa heidät!".

Toinen esimerkki on kohdassa 00:35:38, kun kuvaraidalla näkyy mustavalkoista arkistokuvaa kolikoista tippumassa avoimille käsille. Ääniraidalla Mooren ei-diegeettinen kertojaääni kysyy: "Mitä jos amerikkalaiset maksavat sinulle 400 000 dollaria presidenttinä olostasi, mutta samaan aikaan jotkut henkilöt tukevat sinua, ystäviäsi ja bisneskumppaneitasi 1,4 miljardilla dollarilla?" Tämän jälkeen leikataan puolikuvaan George W. Bushista hymyilemässä saudimiehen kanssa. Ääniraidalla kuuluu Mooren kertojaääni: "Kenestä pidät? Kuka on isukki?" Tässä kohtaa kuva leikkaa lähikuvaan samasta saudimiehestä. Samanlainen välitön kuvallinen vastaus löytyy ajassa 00:48:35 narraation kysyessä: "minkälainen presidentti hän [Bush -IK] oikein oli?" Tästä leikataan suoraan Bushin lausuntoon, jossa hän sanoo, että hän on sotapresidentti.

Välillä taas kysymys-vastaus -tekniikkaa toteutetaan hienovaraisemmin. Tällöin kysymyksen vastaaminen jätetään enemmän katsojan oman tulkinnan varaan, eikä kuvamateriaali tarjoa välitöntä vastausta narraation kysymykseen. Kerrottu teksti lähinnä virittää katsojia tulkitsemaan elokuvan materiaalia tietyn näkökulman läpi. Konnotaatioita ei pyritä rajoittamaan niin voimakkaasti kuin edellisessä mainitussa esimerkissä. Ajassa 01:05:22 Mooren kertojaääni kysyy: "Oliko kyse todella turvallisuudesta vai oliko kyse jostain muusta?" Tästä kysymyksestä leikataan osioon, jossa käsitellään Oregonin osavaltion poliisiresurssien vähäisyyttä.

Kysymystä seuraava osio ei vastaa suoraan narraation kysymykseen. Se tarjoaa vain osittaisen tulkintakehyksen kysymykselle. Se mistä itse asiassa on kyse, narraation mainitsema "joku muu", paljastetaan katsojalle narratiivin edetessä pikkuhiljaa ja vastaus vaatii myös katsojan aktiivista tulkintaa. Tämä kysymys ohjaa katsojan tulkintaa esitetystä materiaalista oikeaan suuntaan. Tässä tapauksessa tekstin tehtävä on lähempänä Barthesin *välittämisen* funktiota, jossa merkitys syntyy kuvan ja lingvistisen tekstin yhteispelistä saaden kuvamateriaalin ulkopuolisen ja sitä suuremman merkityksen.

Tapahtuipa vastaaminen välittömästi seuraavalla kuva- ja äänimateriaalilla tai hienovaraisemmin ja viivytettynä, toimii *Fahrenheit* asettamiensa kysymysten suhteen epistemologisesti Plantingan (1997) määrittelemän formaalisen äänen tavalla. Kuten formaalisen äänen dokumentaarit yleensä, myös *Fahrenheitin* narratiivinen diskurssi vastaa esittämänsä kysymykset.

Vaikka *Fahrenheitissa* narraatio toimiikin suurelta osin melko perinteisellä tavalla ohjaten ja rajoittaen tulkintaa, ei tämä tarkoita, että narraatio itsestään selvästi ja välttämättä toimisi aina tällä tavoin. Bruzzi (2000, 41–64) ottaa pesäeroa Nicholsin ja Plantingan näkemyksiin ja haastaa omalta osaltaan konventionalistisen näkemyksen, jossa kertojaääni nähdään johdattelevana ja didaktisena tahraten kuvallisen ra'an totuuden. Hän (mts. 64–65) näkee narraation dialektisena välineenä, ei suinkaan yksipuolisen didaktisena, ja hänen mielestään jopa perinteinen selittävän dokumetaarin narraatio jättää mahdollisuuden vaihtoehtoiselle tulkinnalle. Bruzzin (mts. 49) mielestä elokuva voi käyttää puolueellista narraatiota ja silti olla luonteeltaan dokumentaari.

6.3.5. Musiikki ironisena kommentaattorina

Päätin sisällyttää musiikin omaksi luvukseen *Fahrenheitin* suostuttelun analysoinnissa, sillä musiikilla on elokuvassa erityinen ja perinteisestä musiikin elokuvallisesta tehtävästä poikkeava rooli. Musiikki toimii elokuvissa yleensä tunnelman luojana; se virittää kohtaukselle sopivan tunnetilan (Plantinga 1997, 166). Myös *Fahrenheitissa* musiikilla on perinteinen tunnelmaa luova rooli. Vakavissa osioissa, kuten esim. kohtauksessa, jossa näytetään syyskuun 11. terrori-iskuja, soi taustalla surumielinen hidastempoinen instrumentaalinen jousimusiikki. Hilpeämissä ja koomisemmissa osioissa soi taas nopeatempoisempi ja pirteämpi musiikki.

Esim. prologin vuoden 2000 vaalihämmennystä käsittelevässä osiossa musiikkina soi reipas banjolla soitettu countrymusiikki.

Tunnelman luomisen lisäksi musiikki *Fahrenheitissa* kommentoi elokuvan retorista sisältöä. Nämä kommentit ovat yleensä lyhyitä ei-diegeettisiä musiikki-inserttejä, joissa joko kappaleen sanoitus, tai sen intertekstuaalinen viittaus kommentoi kuvamateriaalia tai Mooren narraatiota ironiseen sävyyn. Yhteensä *Fahrenheitista* olen löytänyt kahdeksan selkeää ironiseen käyttö-tarkoitukseen perustuvaa musiikkivalintaa.

Selkein musiikillinen kommentti löytyy ajasta 02:27:07. Narraatio on juuri kertonut, että George Bush aikanaan reputti ilmavoimissa palvellessaan armeijan lääkärintarkastuksen. Kuvaruudussa näkyy suurennos asiakirjan osasta, jossa lukee sanat "George W. Bush". Heti narraation toteamuksen jälkeen, Bushin nimi suurennetaan kuvassa (kuvaliite 6) ja ääniraidalle leikataan yksi tahti J.J. Calen kappaleesta *Cocaine*. Musiikki-insertissä ei ole lainkaan laulua, vaan musiikkikommentti luottaa katsojan kulttuuriseen kykyyn tunnistaa kappaleen intertekstuaalinen viite, joka vihjaa Bushin nuoruuden huumeiden käyttöön.

Selkeämmin tunnistettavia ja sanoituksilla pelaavia musiikkikommentteja elokuvassa on useita. Saudien Yhdysvalloista poistumista kommentoimaan on valittu kappale *We Gotta Get Out of This Place*, jonka kertosäe kuullaan. Kuvituksena kappaleen taustalla on arkistokuva nousevasta lentokoneesta. Samaan tapaan musiikkia käytetään montaasissa, jossa näemme Bushin vapaa-ajan vietossa. Tätä montaasia kommentoi kappale nimeltään *Vacation*. Saudien ja Bushin lähipiirin lämpimiä välejä korostavan montaasin musiikkina soi R.E.M. -yhtyeen *Shiny Happy People*.

Musiikillinen kommentti, joka pelaa sekä intertekstuaalisuuden että kappaleen sanoituksen kautta löytyy kohdassa, jossa näemme Bushin poseeraamassa lentotukialuksella sotilaiden keskellä valokuvia varten. Tässä kohtauksessa musiikkina soi *The Greatest American Hero* -televisiosarjan tunnuskappale *Believe it or not it's just me*.

Selkeimmän ironisen ristiriidan musiikki luo kohtauksessa, jossa näytetään amerikkalaisten sotilaiden kotiratsia Irakissa. Kohtauksen alkuun musiikkina soi joululaulu *Santa Claus is*

Coming to Town. Laulun sanat kaupunkiin saapuvasta joulupukista kommentoivat kohtauksessa näytettävää sotilaiden rajua tunkeutumista irakilaisen perheen kotiin.

Joissain kohtauksissa musiikin ironia kumpuaa hienovaraisemmasta viittaussuhteesta. Näytettäessä armeijan värväyssotilaiden toimintaa Flintissä soi taustalla 1970-luvun funkahtava instrumentaalinen diskomusiikki. Tässä kohtauksessa ironinen sävy tulee upseerien näyttävien univormujen yhdistämisestä diskomusiikkiin, joka luo vaikutelmaa värväysupseereista eräänlaisina viihdetaiteilijoina ja heidän värväyksestään hedonistisena performanssina.

Musiikki siis toimii *Fahrenheitissa* retorisesti tunteiden herättäjänä ja ironisena kommentaattorina. Se tuo *Fahrenheitin* retoriseen diskurssiin oman argumentatiivisen lisänsä ja tasonsa, jollaista elokuvasta ei löytyisi ilman musiikkikommentteja.

7. Loppupäätelmät

Näen *Fahrenheitin*, joka edustaa uutta amerikkalaista poliittista dokumentaaria, osana "totuuden diskurssin" historiallista jatkumoa. Tällä tavoin dokumenttielokuva kytkeytyy osaksi historiankirjoitusta ja realistista esitystä. Jo pelkkä sana dokumentaari, tai yleisemmin käytetty nimitys dokumentti, konnotoi totuudellisuutta. Syntymästään lähtien dokumentaari on keskittynyt kertomaan historiallisesta maailmasta. Kuten dokumentaarin ontologiaa käsittelevässä luvussa ilmeni, tulee dokumentaarin olla uskollinen sen ulkopuoliselle maailmalle. Dokumenttielokuvat eivät kerro fiktiivisestä maailmasta, vaan historiallisesta ns. todellisesta maailmasta. Tällä tavoin dokumentaarit ovat yksi osatekijä totuuden diskurssia, jolla välitetään tietoa maailmasta ja esitetään tietyt asiantilat faktoina. Dokumentaarit itsessään ovatkin eräänlaisia faktan konstruktioita (ks. Jokinen 1999, 129).

2000-luvulla dokumenttielokuvan objektiivisuuden vaatimus on kiistetty teoreetikoiden, kuten Stella Bruzzi (2000), toimesta. Dokumentaareille hyväksytään helpommin persoonallinen ja subjektiivinen näkökulma ja niiden ei oleteta välttämättä kertovan puolueetonta näkökulmaa asioihin. Kuten historia osoittaa, on suostuttelu ollut osana dokumentaarista kerrontaa jo ai-
van alusta asti.

Mikään narratiivi, historiankirjoitus ja uutiset mukaan lukien, on tuskin täysin näkökulmaltaan neutraali ja objektiivinen diskurssi. Kyse on sosiaalisesta ja poliittisesta määrittelystä sille mikä on hyväksyttyä totuutta. *Fahrenheitin* käyttämät suostuttelun keinot eri poliittisen tai ideologisen päämäärän saavuttamiseksi voitaisiin nähdä ajasta ja henkilöstä riippuen tuomit-
tavina tai hyväksyttävinä. Esim. äärioikeistolaista sanomaa ajavassa elokuvassa *Fahrenheitin* keinot ja niiden hyväksyttävyys arvioitaisiin eri lailla yleisöstä riippuen. Carl Plantinga on tart-
tunut tähän kaksoisstandardien problematiikkaan ja peräänkuuluttaa "yhtäläisiä standardeja diskurssien suhteen, jotta julkinen keskustelu yleisesti kaikissa poliittisissa olomuodoissaan kehittyisi (Plantinga 1997, 96)".

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on ollut tutkia uuden amerikkalaisen poliittisen dokumen-
taarin suostuttelukeinoja ilman arvolatauksia, jotta saisin löydettyä universaaleja retorisen ja elokuvallisen suostuttelun strategioita teoksen ideologisesta lähtökohdasta riippumatta. Tällä tavoin dokumenttielokuvan piilevät diskursiiviset konstruktio on mahdollista saada näkyville.

Fahrenheitin tapauksessa olen jakanut piilevät suostuttelun diskursiiviset konstruktiot analyysissäni kolmeen väljään pääluokkaan. Nämä ovat henkilöön kohdistuvat, argumenttiin kohdistuvat ja elokuvalliset suostuttelukeinot.

Retoriikan näkökulmasta *Fahrenheitin* käyttämien suostuttelukeinojen perustan voi jäljittää Aristoteleen retoriikkaan asti. *Fahrenheitin* retoriikka vetoaa niin eetokseen, logokseen kuin paatokseen ja kaikkia näitä Aristoteleen retoriikan kulmakiviä käytetään *Fahrenheitissa*.

Fahrenheit rakentaa retoriikkaansa pitkälti henkilöhahmojen ja sitä myötä heidän eetoksensa kautta. Eetoksen näkökulmasta tärkein elokuvan henkilöistä on sen antagonisti George W. Bush, jonka eetosta pyritään horjuttamaan läpi *Fahrenheitin*. Bushista pyritään antamaan kuva epärehellisenä ja epäuskottavana, jopa koomisena, hahmona. Tässä eetoksen rakentamisessa keskeiset herätettävät mielikuvat ovat: Bush lomailevana opportunistina, Bush korruptoituneena poliitikkona ja mielikuva Bushin persoonasta epäaitona mediaperformanssina. *Fahrenheitin* retorisen argumentin äänitorvina käytetään performatiivisen ohjaaja-kertojan lisäksi puhujia kolmesta pääkategoriasta, jotka ovat asiantuntijat, tunteen välittäjät ja havainnollistajat. Elokuvan retoriikkaa puolustaa luonnollisesti sen ohjaaja Michael Moore. Eetokseen retorisen puolustamisen kannalta merkittävimpänä henkilönä ja Bushin vastaparina toimii kuitenkin Lila Lipscomb. Hänen eetoksensa rakentuminen henkilökohtaisen ”kääntymyksen” kautta lisää hänen sanomansa tehoa.

Varsinaista argumenttia (logos) rakennetaan *Fahrenheitissa* etupäässä järjestyksen ja valinnan avulla. Lisäksi retoriikan tutkimuksesta tutut keinot, kuten metaforat, metonymiat, prolepsis, toisto, tahallinen puutteellinen havainnollistaminen, narratiiveilla vakuuttaminen ja numeerinen määrällistäminen ovat löydettävissä elokuvasta.

Koska kyse on audiovisuaalisesta kerronnasta, eikä lingvistiksestä kielestä, on retoristen keinojen kirjo *Fahrenheitissa* laajempi ja osin erilainen kuin klassisessa retoriikassa. *Fahrenheit* käyttääkin suostutteluunsa myös elokuvailmaiselle ominaisia suostuttelun keinoja. Osa näistä elokuvallisista suostuttelun keinoista on perintöä aiemmista dokumentaareista ja osa taas on Mooren elokuvakerronnalle ominaisia.

Michael Mooren *Fahrenheit* jatkaa ideologisilta lähtökohdiltaan amerikkalaisen vasemmistolaisen vastapropagandan perinnettä. Tämä vastapropaganda taas juontaa juurensa neuvostoelokuvaan, joka oli osana valtiollista neuvostopropagandaa ja jonka suuria nimiä olivat mm. Dziga Vertov, Esfir Shub ja Sergei Eisenstein. Osa *Fahrenheitin* käyttämistä elokuvakeinoista, kuten perinteiset montaasiosiot ja Bushin sodanjulistuspuheen assosiatiivinen leikkaus, ovat samankaltaisia neuvostoelokuvan montaasikoulukunnan keinojen kanssa. Lisäksi *Fahrenheitin* vastakkainasettelu ahneiden kapitalististen hallitsijoiden ja sankarimaisen työväenluokan välillä on sukua neuvostoelokuvalle.

Neuvostoelokuvan lisäksi *Fahrenheit* lainaa muotokieltä 1960–1980 lukujen amerikkalaisen kokoelmaelokuvan klassikoista, kuten *Millhouse – A White Comedy*, *The Hearts and Minds* ja *The Atomic Cafe*. *Fahrenheit* jatkaa varsinkin Emile de Antonion määrittelemää kollaasiroinan perinnettä ja pohjaa argumentoinnissaan pitkälti eri arkistomateriaalien vuoropuheluun. Moore ei pelkästään kopioi de Antonion elokuvallista tyyliä, vaan on kehittänyt oman versionsa kollaasiroinasta, jonka olen nimittänyt koomiseksi montaasiksi. Tässä Mooren koomisessa montaasissa kertojaäänellä on merkittävä rooli. Toinen *Fahrenheitista* löytyvä omaleimainen elokuvallinen suostuttelukeino on kysymys-vastaus -tekniikaksi nimeämäni keino. *Fahrenheitissa* myös käytetään musiikkia konventionaalisesta käytöstä poikkeavalla tavalla ironisena kommentaattorina.

Subjektiivisenä, puolueellisena ja didaktisenakin dokumentaarina *Fahrenheit* ja sitä myötä populaari uusi amerikkalainen poliittinen dokumentaari venyttää ja määrittelee dokumentaarin raja-aitoja uudelleen. Suostuttelun, objektiivisuuden ja puolueettomuuden näkökulmista dokumentaarisen kerronnan toisessa äärilaidassa on "puhtaaksi" mielletty tiedonvälitys, kuten historiankirjoitus tai uutislähetys. Toisessa äärilaidassa taas on se mitä nimitetään propagandaksi. Tämä tieto vs. propaganda jaottelu on omalta osaltaan totuuden diskurssiin liittyvää määrittelyn avulla tuotettua vallankäyttöä. Se mitä kutsumme tiedoksi tai dokumentaariksi määrittää sen mikä on hyväksyttyä. Jonkun teoksen määrittely propagandaksi taas marginalisoi sen totuusarvon ja mitätöi sen argumentoivaa sanomaa. Suostuttelun näkökulmasta *Fahrenheit 9/11* ja uusi amerikkalainen poliittinen dokumentaari käyttää keinoja, jotka tietyiltä osin muistuttavat klassisten propagandaelokuvien keinoja, mutta jotka toisaalta jatkavat ja jalostavat dokumenttielokuvien pitkään jatkunutta suostuttelun perinnettä.

Lähteet

- Aaltola, Juhani, & Valli, Raine (Toim.) (2010). *Ikkunoita tutkimusmetodeihin. virikkeitä aloittelevalle tutkijalle / 1, metodin valinta ja aineiston keruu* (3. uud. ja täyd. p.). Jyväskylä: PS-Kustannus.
- Aaltonen, Jouko (2006). *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa : Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: Like.
- Aaltonen, Jouko (2013). Tuhon ja toivon väitteet : Dokumenttielokuvan retoriikkaa kolmessa ilmastonmuutoselokuvassa. *Lähikuva*, 26(3), 25-43.
- Ailio, Johanna (2009). *Todellisuuden rakentajat. Neljän suomalaisen dokumenttielokuvaohjaajan käsitys taiteen ja todellisuuden suhteesta*. Turun yliopiston pro gradu – tutkielma.
- Aristoteles (1997). *Retoriikka*. Suomentanut Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski. Helsinki: Gaudeamus.
- Barthes, Ronald (1964). *Kuvan retoriikkaa*. Teoksessa Lintunen Martti (toim.) 1986, *Kuvista Sanoin 3*, Suomen valokuvataiteen museon säätiö, Hki, 71–93.
- Berger, Asa A. (cop. 2011). *Media and communication research methods : An introduction to qualitative and quantitative approaches* (2nd ed.). Thousand Oaks (Calif.): SAGE.
- Borda, Jennifer (2008). *Documentary Dialectics or Dogmatism?* Teoksessa Snee, B. J., & Benson, T. W. (Eds.). (2008). *The rhetoric of the new political documentary*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 54–77.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (1990). *Film art : An introduction* (3. ed.). New York: McGraw-Hill.
- Bruzzi, Stella (2000). *New documentary : A critical introduction*. London: Routledge.
- Capaldi, Nicholas (1979). *The art of deception*, 2nd edn, Buffalo (N.Y.) Prometheus cop.
- Dijk, Teun A. van (1985). *Semantic Discourse Analysis*. Teoksessa Dijk, T. A. van (ed.) (1985). *Handbook of discourse analysis. 2, dimensions of discourse*. London: Academic Press, 103–136.
- Fiske, John (1992). *Merkkien kieli : Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Tampere: Vastapaino.

- Gaines, Jane (1999), *Political Mimesis*. Teoksessa Gaines, J. & Renov, M. (Eds.). (1999). *Collecting visible evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 84–102.
- Hakosalo, Heini (1994) *Jääkäarin mentaliteetti*. Teoksessa Kinisjärvi, R., Malmberg, T., & Sihvonen, J. (Toim.) (1994). *Elokuva ja analyysi : Katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan*. Helsinki: Painatuskeskus, 31–50.
- Hall, Stuart (1997). *Representation : Cultural representations and signifying practices*. London: SAGE Publications.
- Hardy, Forsythe (Ed.) (1966). *Grierson on documentary* (Rev. ed.). New York: Praeger.
- Helke, Susanna (2006). *Nanookin jälki : Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Hietanen, Jussi (1996). Speaktaakkeli: propaganda, kauneus & ihanne. *Filmihullu*, (1996 : 5), 20-25.
- Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi, & Suoninen, Eero (1993). *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, Arja (1999). *Vakuuttelevan ja suostuttelevan retoriikan analysoiminen*. Teoksessa Jokinen, Arja, Juhila, K. & Suoninen, E. (1999). *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino, 126–159.
- Jussim, Estelle (1984). *Propaganda ja taivuttelu*. Teoksessa Lintunen, M. (toim.) (1986), *Kuvista Sanoin 3*, Suomen valokuvataiteen museon säätiö, Hki, 113–128.
- Kinisjärvi, Raimo, Malmberg, Tarmo, & Sihvonen, Jukka (Toim.) (1994). *Elokuva ja analyysi : Katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan*. Helsinki: Painatuskeskus.
- Laine, Kimmo (1994). *Tuotanto ja elokuva-analyysi: Kaksi tervapäätä*. Teoksessa Kinisjärvi, R., Malmberg, T. & Sihvonen, J. (Toim.) (1994). *Elokuva ja analyysi : Katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan*. Helsinki: Painatuskeskus, 51–70.
- Lintunen, Martti (Toim.) (1986). *Kuvista sanoin : Ajatuksia valokuvasta*. 3. Hki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Luostarinen, Heikki (1994). *Mielen kersantit : Julkisuuden hallinta ja journalistiset vastastrategiat sotilaallisissa konflikteissa*. Helsinki: Hanki ja jää.

- Macdonald, Kevin, & Cousins, Mark (1996). *Imagining reality : The faber book of documentary*. London: Faber and Faber.
- Nichols, Bill (cop. 1991). *Representing reality : Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (cop. 1994). *Blurred boundaries : Questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (cop. 2001). *Introduction to documentary*. Bloomington (Ind.): Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2010). *Introduction to documentary* (2nd ed.). Bloomington: Indiana University Press.
- Nolley, Ken (2005), *Fahrenheit 9/11: Documentary, Truth-telling, and Politics*, Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies 35.2
- O'Connor, John & Toplin, Robert & Mintz, Steven & Briley, Ron & Nolley, Ken (2005). *Michael moore: Cinematic historian or propagandist?*
- Palonen, Kari & Summa, Hilikka (Toim.) (1996). *Pelkkää retoriikkaa : Tutkimuksen ja politiikan retoriikat*. Tampere: Vastapaino.
- Parry-Giles, Shawn J. & Parry-Giles, Trevor (2008). *Virtual Realism and the Limits of Commodified Dissent in Fahrenheit 9/11*. Teoksessa Snee, B. J. & Benson, T. W. (Eds.). (2008). *The rhetoric of the new political documentary*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 24–53.
- Perelman, Chaïm (1996). *Retoriikan valtakunta*. Tampere: Vastapaino.
- Plantinga, Carl (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Potter, Jonathan (1996). *Representing reality : Discourse, rhetoric and social construction*. London: Sage.
- Primeau, Francois (2010). *American Dissident: The Political Art of Michael Moore*, Lulu Press
- Renov, Michael (1993). *Towards a Poetics of Documentary*. Teoksessa Renov, M. (ed.) (1993) *Theorizing documentary*. New York: Routledge. 12–36.
- Renov, Michael (ed.) (1993). *Theorizing documentary*. New York: Routledge.

- Rose, Gillian (2001). *Visual methodologies : An introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage.
- Rosenthal, Alan (1988). *New challenges for documentary*. Berkeley: University of California Press.
- Saarela-Kinnunen, Maria & Eskola, Jari (2010). *Tapaus ja tutkimus = tapaustutkimus?* Teoksessa Aaltola, J., & Valli, R. (Toim.) (2010). *Ikkunoita tutkimusmetodeihin. virikkeitä aloittelevalle tutkijalle / 1, metodin valinta ja aineiston keruu* (3. uud. ja täyd. p.). Jyväskylä: PS-Kustannus, 189–200.
- Salmi, Hannu (1993). *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus.
- Seppänen, Janne (2005). *Visuaalinen kulttuuri : Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.
- Snee, Brian & Benson, Thomas (Eds.) (2008). *The rhetoric of the new political documentary*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Snee, Brian & Benson, Thomas (Eds.) (2015). *Michael Moore and the rhetoric of documentary*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Sontag, Susan (1982). Platonin luolassa. *Valokuva*, 32(3), 8-14.
- Stock, Barbara (2004). *Michael Moore: Master of Propaganda*, The American Daily, 07.08.2004
- Sjöberg, Markus (2015). *Tutkimuksesta dokumenttielokuvaksi: tekijälähtöinen tutkimus yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen ja dokumenttielokuvan tuotantoprosessin yhdistämisestä*. Lapin yliopiston pro gradu -tutkielma.
- Taylor, Richard (1979). *Film propaganda : Soviet russia and nazi germany*. London: Croom Helm.
- Terrill, Robert E. 2008, *Mimesis and Miscarriage in Unprecedented*. Teoksessa Snee, B. & Benson, T.(Eds.) (2008). *The rhetoric of the new political documentary*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 131–152.
- Valkola, Jarmo (2002). *Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella*. Jyväskylä: Cineart.

Winston, Brian (1988). *The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary*. Teoksessa Gross, L., Katz, J. S., & Ruby, J. (Eds.) (1988). *Image ethics : The moral rights of subjects in photographs, film, and television*. New York: Oxford University Press, 34–57.

Winston, Brian (1995). *Claiming the real : The griersonian documentary and its legitimations* (Repr. ed.). London: British Film Institute.

Internetti:

Kopel, David , *Fifty-nine Deceits in Fahrenheit 911*,
<http://www.davekopel.com/Terror/Fiftysix-Deceits-in-Fahrenheit-911.htm>,
Haettu 15.03.2008

Collins, Andrew, *Guardian interviews at the BFI: Michael Moore*,
<http://www.theguardian.com/film/2002/nov/11/guardianinterviewsatbfisouthbank>.
Haettu 20.02.2016

Hitchens, Christopher 2004, *Unfahrenheit 9/11: The lies of Michael Moore*,
http://www.slate.com/articles/news_and_politics/fighting_words/2004/06/unfahrenheit_911.html.
Haettu 21.12.2010

Liitteet

Liite 1.

Tähän taulukkoon on listattu elokuvan *Fahrenheit 9/11* pääpuhujat siinä järjestyksessä, missä he ensimmäistä kertaa esiintyvät elokuvassa. Taulukossa ensimmäisellä sarakkeella näkyy heidät esittelevä tekstigrafiikka. Toisessa sarakkeessa on heidän puhujakategoriansa. Kolmannessa sarakkeessa näkyy edistävätkö he elokuvan retorista argumenttia (Puolustava) vai vastapuolta (Hyökkäävä). Viimeisessä sarakkeessa näkyy kuinka monta kertaa he pääsevät ääneen.

Henkilö ja esittelyteksti	Kategoria	Retorinen positio	Esiintymiskerrat
Condoleezza Rice National Security Advisor	Asiantuntija (& antagonisti)	Puolustava	Asiantuntijana: 1
Senator Byron Dorgan (D-North Dakota) Senate Subcommittee on Aviation	Asiantuntija	Puolustava	3
Craig Unger Author, <i>House of Bush</i> , <i>House of Saud</i>	Asiantuntija	Puolustava	4
Prince Bandar Bin Sultan Saudi Ambassador to U.S.	Asiantuntija	Hyökkäävä	2
Jack Cloonan Senior FBI Agent (retired) Al Qaeda Task Force	Asiantuntija	Puolustava	2
James Moore Investigative reporter and author	Asiantuntija	Puolustava	2
Dan Briody Author, <i>The Halliburton Agenda</i>	Asiantuntija	Puolustava	2
Voice of Helen Thomas White House Correspondent	Asiantuntija	Puolustava	1
Caron Ashley Mother of 9/11 victim	Tunteen välittäjä	Puolustava	1
Thomas H. Kean Chairman, 9/11 Commission	Asiantuntija	Puolustava	1
Rosemary Dillard Widow of 9/11 victim	Tunteen välittäjä	Puolustava	1
Richard Clarke	Asiantuntija	Puolustava	2
Martha Brill Olcott Unocoal project Consultant	Asiantuntija	Puolustava	1

Henkilö ja esittelyteksti	Kategoria	Retorinen positio	Esiintymiskerrat
Sayed Rahmatullah Hashimi Taliban Minister	Asiantuntija & Tunteen välittäjä	Hyökkäävä	1
Congressman Jim Mc Dermott (D-Washington) Psychiatrist and Member of Congress	Asiantuntija	Puolustava	8
Roy Gladding Mayor	Havainnollistaja	Puolustava	4
Stanley Clarke County Sheriff	Havainnollistaja	Puolustava	3
Thomas Pickard Acting FBI Director, Summer 2001	Asiantuntija	Puolustava	1
Congressman Porter Goss (R-Florida) Chair, House Intelligence Committee	Asiantuntija	Hyökkäävä	1
Congressman John Conyers (D-Michigan) House Judiciary Committee	Asiantuntija	Puolustava	2
Congresswoman Tammy Baldwin (D-Wisconsin) House Judiciary Committee	Asiantuntija	Puolustava	1
Britney Spears [Ei nimigrafiikkaa – IK]	Tunteen välittäjä	Hyökkäävä	1
Senator Tom Daschle (D-South Dakota) Senate Democratic Leader	Asiantuntija	Hyökkäävä	1
Thomas Hamill Halliburton Fuel Tank Driver	Havainnollistaja	Puolustava	1
Lila Lipscomb Executive Assistant, Career Alliance & Parents of Sgt. Michael Pedersen	Asiantuntija & Tunteen välittäjä	Puolustava	4
Cpl. Abdul Henderson USMC Served in Iraq	Asiantuntija & Tunteen välittäjä	Puolustava	2
Howard Lipscomb Parents of Sgt. Michael Pedersen	Tunteen välittäjä	Puolustava	1
Michael Mele US Army Corps of Engineers	Asiantuntija	Hyökkäävä	1
Youssef Sleiman Iraq Initiatives Harris Corporation	Asiantuntija	Hyökkäävä	2
Dr. Sam Kubba American Iraqi Chamber of Commerce	Asiantuntija	Puolustava	3

Henkilö ja esittelyteksti	Kategoria	Retorinen positio	Esiintymiskerrat
George Sigalos VP, Halliburton	Asiantuntija	Hyökkäävä	1
Gordon Robbitt Kalmar RT Center	Asiantuntija	Hyökkäävä	1
Grant Haber American Innovations, Inc.	Asiantuntija	Hyökkäävä	1
Blaine Ober High Protection Company	Asiantuntija	Hyökkäävä	1

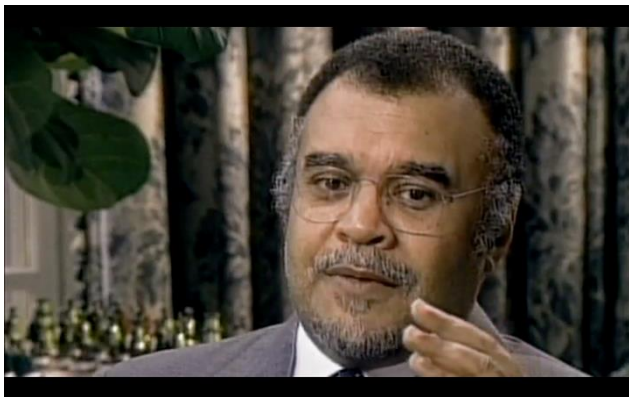
Liite 2.

Kuvat George W. Bushista vapaa-ajan kontekstissa.

Aikakoodi	Kuvan sisältö
00:07:43	Bush golfaamassa (3 kuvaa)
00:07:48	Bush jahtaa koira tennismaila kädessä
00:07:51	Bush kalastaa
00:07:54	Bush lyö golfpalloa
00:08:11	Bush sahaa moottorisahalla kaatunutta puuta
00:09:19	Bush kävelyttää koira Tony Blairin kanssa
00:09:21	Kuva seurueesta veneilemässä
00:09:24	Bush maatilallaan koirien kanssa
00:19:20	Bush kalastamassa (2 kuvaa)
00:31:05	Bush heittää hevosenkenkää (3 kuvaa)
00:31:37	Bush urheilustadionin katsomossa
00:45:41	Bush ampuu savikiekkoja
00:50:45	Bush antaa lausunnon golf kentällä ja lyö palloa
01:03:21	Bush antaa lausunnon ravintolassa nainen kainalossaan

Kuvaliitteet

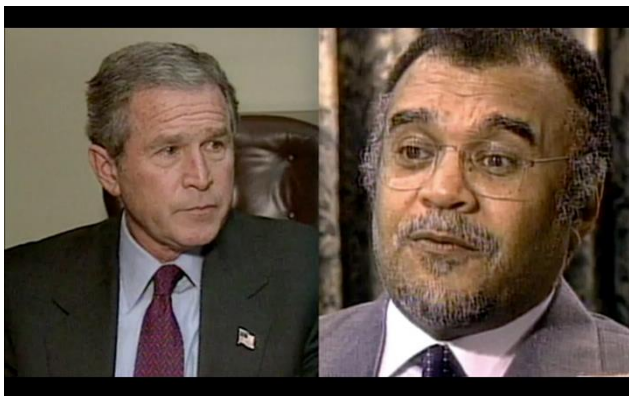
Leipätekstissä viitatus kuvaliitteet.



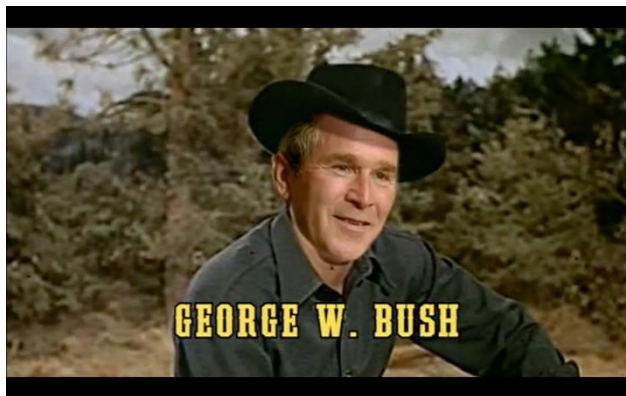
kuvaliite1.



kuvaliite 2.



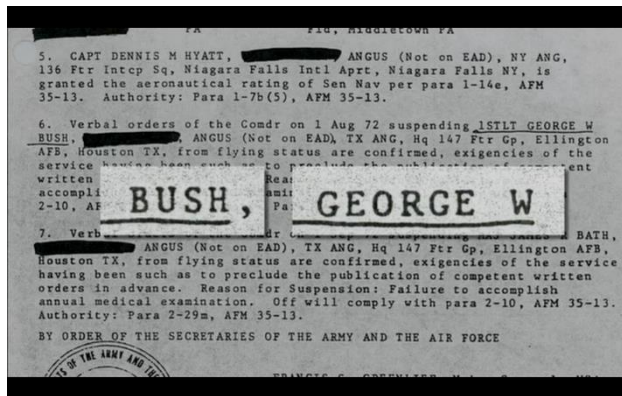
kuvaliite 3.



kuvaliite 4.



kuvaliite 5.



kuvaliite 6.